364

252
5 K
1

Le tavole si trovano
255. 3 F. 24
214. Banc. 13. D. 18

Digitized by Google

Digitized by Google

LES

MONUMENTS DE PISE

IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
PARIS

LES

MONUMENTS DE PISE

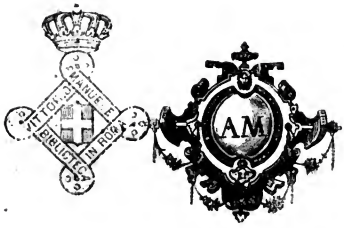
AU

MOYEN AGE

PAR

M. GEORGES ROHAULT DE FLEURY

ARCHITECTE



PARIS

A. MOREL, LIBRAIRE-ÉDITEUR

13, RUE BONAPARTE, 13

1866

Digitized by Google

INTRODUCTION

Occuparsi del passato e la formula di coloro
Che sperano nell' avenire.
(Gualterio, *Mem. Stor.*, t. II, c. 43.)

L'étude des monuments anciens ne serait que la satisfaction d'une vaine curiosité, si elle ne devait éclairer nos travaux actuels et jeter les lumières de l'expérience sur nos propres efforts. L'histoire des arts est un enseignement pour nous, comme l'histoire des États pour ceux qui les gouvernent; elle est une leçon qui nous découvre les causes de prospérité et de décadence, dont elle nous offre les phases successives.

De cette étude nous avons tiré la conviction profonde que, pour les arts, le principe de vie ou de mort était la recherche de l'idéal ou l'imitation servile de la nature, l'élan vers l'infini ou l'abaissement vers les sens. Nous avons trouvé là le crite-

rium universel qui éclaire les moments de glorieux apogées ou de honteuses chutes, et c'est sous ce jour que nous nous proposons d'examiner la grande renaissance pisane. Tout ce qui élève l'esprit, qui donne du ressort à la pensée et fait bouillonner l'idée, est donc essentiel à l'art, et ce progrès nous semble avoir trois conditions d'activité, qui sont la foi religieuse, la tradition respectée et la liberté : — la foi qui découvre les sommets de l'idéal, la tradition qui livre aux fils les conquêtes de leurs pères, la liberté qui jette le feu et la vie à travers les visions pures ou les souvenirs antiques.

Il est aisé de suivre ces degrés que monte et descend successivement l'art dans sa marche à travers les âges; s'il ne sortait de notre sujet de considérer cette course immense, nous le verrions s'élever des figures hiéroglyphiques, des sphinx d'Égypte, des ouvrages primitifs de Dédale, de Rœkus ou de Dibutades à la perfection de Phidias, dont Cicéron disait qu'il ne copiait pas de modèle particulier, mais un certain type idéal caché au fond de son âme; nous le verrions ensuite devenir plus élégant avec Pythagore de Reggio, descendre avec Praxitèle aux voluptés de la chair, et, plus tard encore, aux plus licencieuses imitations de la nature; nous verrions qu'à ces époques correspondent directement le respect des dieux et des ancêtres, et la possession

de la liberté, ou enfin l'impiété et le règne des tyrans et des étrangers.

Ce principe est affirmé par toutes les révolutions qui ont emporté la Grèce et ses gloires. Les Romains sont venus; ils ont, tout en les méprisant, voulu asservir les arts; ils les ont transportés dans leur ville avec le reste de l'univers et ont achevé de les y étouffer sous les hontes du césarisme, qui n'admet d'autre foi que l'adoration du despote, d'autre tradition que les louanges, d'autre liberté que ses caprices.

Les barbares ensuite ont passé, comme des flammes vengeresses, sur ce temple impur de Rome, où les adorations humaines s'étaient prostituées devant la matière. Après ce vaste incendie, cette gigantesque destruction, cette mort apparente de plusieurs siècles, la vie commença à revenir dans le sein de l'humanité, et les arts reparurent au monde vers le XIe siècle.

CONDITIONS

QUI ONT PRÉSIDÉ A LA RENAISSANCE ROMANE.

A l'heure des résurrections il est facile d'étudier les secrets de la vie, à ce moment où la séve se ranime et où les ressorts de l'existence reprennent

leur souplesse. — Nous avons constaté les trois causes de la chute des arts, et nous voyons, aux XIe et XIIe siècles, les trois causes contraires présider à leur renaissance.

Cette époque est la grande époque de la foi chrétienne, l'époque des croisades, l'époque de la puissance des papes, celle des convictions ardentes.

On voit alors les traditions obscurcies reparaître, les plans antiques qui n'avaient jamais été abandonnés appliqués plus largement, les merveilles de la statuaire revenir au jour, enfin la philosophie et la littérature grecques connues et appréciées.

C'est surtout le temps de la liberté italienne, de cette liberté municipale si pleine d'éléments de progrès. Comme dans la Grèce antique, une foule de républiques différentes se partagent alors l'Italie [1]; elles vivent à côté les unes des autres, voisines de quelques lieues, elles sont toujours en guerre, en guerre par les armes, par les arts, par le commerce, par une incessante émulation.

Dans chacune de ces petites sphères, l'activité individuelle ressort puissamment, chaque intelligence, éveillée par les rivalités qui l'entourent, est mise en relief et chargée d'une salutaire responsabilité; tous voient et chacun est vu, tous s'animent dans cette

1. Sismondi, V. VI, chap. XLVI.

vie ardente, et personne ne peut dormir de ce lâche et lourd sommeil qui engourdit les hommes dans nos centralisations modernes.

Pise construit son dôme et sa tour pour rivaliser avec saint Marc de Venise ; Lucques, sa cathédrale, pour disputer à sa voisine la gloire d'élever à Dieu le plus beau sanctuaire, et Florence n'eût sans doute pas élevé si haut ses voûtes de Sainte-Marie-des-Fleurs, sans ces exemples qu'elle voulait dépasser.

Au lieu des républiques de Venise, de Pise, de Lucques, de Gênes, de Florence, si l'on avait eu dès lors la mensongère unité que poursuit aujourd'hui l'Italie en trahissant son histoire et en foulant aux pieds les souvenirs les plus sacrés, toutes ces magnificences n'auraient pas vu le jour ; tout au plus si le budget, grevé au profit d'une immense et monotone capitale, eût permis à ces cités célèbres de bâtir une salle nue et régulière pour abriter leur Dieu, après avoir soumis l'inspiration de leurs concitoyens aux froides corrections d'un conseil d'administration centrale.

Plus que toute autre, Pise se trouva dans ces heureuses conditions ; elle avait la foi, cette république dont les armes étaient une croix et dont le sceau portait l'image de la Vierge (fig. 1) ; elle avait le respect de la tradition, quand elle construisait

ses églises sur l'antique modèle des basiliques ou qu'elle entourait de respect les fragments de sculpture grecque; enfin elle avait la liberté, cette ville qui traitait presque d'égal à égal avec l'empereur d'Allemagne.

Aussi, de toute l'Italie occidentale, fut-elle la première à s'illustrer par la renaissance de ses arts.

DIVERSES ORIGINES.

Cette renaissance néanmoins ne put être spontanée; les mœurs, l'état politique l'attendaient comme une terre féconde, mais les germes devaient venir d'ailleurs; sauf quelques traditions romaines, telles que le plan de la basilique, tout semble s'être englouti dans l'effroyable déluge de la barbarie, ne laissant derrière ses torrents dévastateurs que des ruines informes.

C'est ce qu'il importe de constater en reprenant l'histoire.

ORIGINE ROMAINE.

On sait que les Lombards, appelés par Narsès, descendirent en Italie au VIe siècle; on sait peut-

être moins que leur règne fut un temps de ténèbres épaisses et que l'absence de monuments qui leur soient propres donne lieu à cette question :

Existe-t-il un style lombard?

Deux habiles archéologues de Brescia, MM. San-Quintino et Sacchi, se sont prononcés dans le sens négatif, et après s'être fondés sur l'impossibilité d'une révolution civilisatrice par la main de ces barbares, ils ajoutent des preuves matérielles que les archives de Lucques leur ont fournies. Ils ont trouvé dans ces archives, qui remontent au ve siècle, que les églises de Saint-Frediano et Saint-Michel datent de l'époque lombarde. Appuyés sur ce témoignage historique, et sur la conformité de ces édifices avec les basiliques romaines, ils ont prouvé que l'art lombard n'était autre que l'art romain conquis. Les preuves données par M. d'Agincourt et par M. Reynaud dans son second volume du *Traité d'architecture*, à l'occasion de l'église de Pavie, ne nous semblent pas suffisantes pour établir l'existence d'un style étranger à l'Italie.

Charlemagne, en chassant les Lombards, en rappelant la liberté et en émancipant la papauté qui est la mère de la civilisation, contribua puissamment au réveil du génie italien ; on ne saurait penser pourtant qu'il rapportât aucune inspiration des sombres et tristes régions des Francs, lorsque nous

le voyons au contraire s'entourer de savants d'Italie, comme Pierre de Pise, et transplanter, dans sa capitale d'Aix-la-Chapelle, des formes et des souvenirs de la Péninsule.

Nous sommes donc ramenés à croire que le style roman sortit en partie des débris du romain; le passage de Charlemagne, qui dessine la situation de l'Italie au VIIIe siècle, comme la lueur d'un éclair au milieu de la nuit de la barbarie, ne nous a laissé que des basiliques : à Florence, les Saints-Apôtres et Saint-Miniato; à Rome, S.-M. dell'Ara-Cœli, Sainte-Sabine, Saint-Martin-des-Monts, Saint-Michel in Sassia, Sainte-Saba, Sainte-Pudentienne, Sainte-Cécile, Sainte-Praxède. Ces monuments, romains par le plan, et le plus souvent bâtis avec des débris romains, doivent être considérés comme les chaînons qui relient notre renaissance romane à l'art antique. Qu'on prenne les plans de ces églises et celui du dôme de Pise, on sera frappé de l'analogie, et on conviendra qu'aucune origine ne saurait être plus certaine.

ORIGINE GRECQUE.

Héritiers directs des Romains, les Pisans eurent d'autres maîtres et subirent des influences plus lointaines; c'est surtout d'Orient et de Constan-

tinople qu'ils tirèrent leurs principales inspirations.

On sait que les arts romains, violemment transportés à Byzance par Constantin, ne tardèrent pas à s'altérer au contact de l'Asie et à y subir de grands changements. La révolution avait été si rapide, qu'au ve siècle, sous le règne de Justinien, on vit s'élever les coupoles de Sainte-Sophie qui marque l'abandon du plan des basiliques.

Dès les ve et vi^e siècles, le style inauguré si magnifiquement par Sainte-Sophie, et auquel on donna le nom de Byzantin, ce style envahissait les côtes orientales de l'Italie et y faisait surgir Saint-Vital de Ravenne, Saint-Marc de Venise. Soit que les luttes continuelles que l'exarchat de Ravenne eut à soutenir contre les Lombards, jetés en Italie comme une barrière contre la civilisation orientale, l'empêchassent de se répandre, soit que le goût n'en fût pas apprécié par les Italiens, ce style resta éloigné de la Péninsule, jusqu'au jour où les Pisans le ramenèrent sur leurs vaisseaux victorieux. C'est alors que l'architecture orientale se présenta de nouveau aux portes de l'Italie, non plus comme au vi^e siècle, c'est-à-dire au milieu des désastres de la guerre et devant des peuples barbares et ennemis de Byzance, non plus comme au temps de Charlemagne, protégée par un caprice et par une prévision de génie,

mais devant des peuples riches, devant des esprits rajeunis, ardents de nouveauté et qui l'accueillirent avec transport[1].

Le signe caractéristique de cette nouvelle influence fut l'association de la coupole avec la basilique; il s'en suivit une modification sensible dans la simplicité de ce plan, et on fut forcé, pour contre-bouter cette masse centrale, de construire une autre nef perpendiculaire à la première, disposition qui assurait la solidité de l'édifice, et présentait l'avantage de figurer la croix.

ORIGINE ARABE.

L'origine grecque est incontestable, comme on le voit : mais si le style pisan dérive d'abord du romain et du byzantin, il nous faut encore, devant des analogies frappantes, admettre l'influence profonde que l'art arabe exerce sur lui, influence introduite par les croisades et le commerce.

L'hégire correspond à l'année 620 de notre ère, et dès l'année 786 les Arabes étaient déjà si florissants en Espagne, qu'ils construisaient l'ad-

---

1. Mémoire de M. Vitet sur l'architecture lombarde. (*Revue française*, juillet 1830.)

mirable mosquée de Cordoue; il est donc naturel, lorsqu'une si vaste étendue de rivages se trouvait sous leur empire, de penser que les flottes pisanes en rapportaient des modèles et de nouvelles formes pour leurs monuments. C'est surtout en Sicile et à Palerme[1], dont la conquête fut si importante à ce point de vue, que les Pisans puisèrent de riches éléments.

En effet, pendant un règne de 250 ans (828-1089), les Arabes élevèrent de nombreux édifices, dont le caractère est déterminé par l'adoption de l'arc aigu. A Palerme, le séjour favori de leurs émirs, on remarque le Palazzo-Reggio, le bâtiment de la Cuba, le château de la Ziza, l'ancienne mosquée de la Ziza, les bains de Celafa, qui portent un cachet singulier de ressemblance avec l'architecture de Pise. Le pont de l'Amiraglio, sur l'Oreto, a dû inspirer les constructeurs des ponts de Pise, et date de la fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe. Le clocher de S.-M.-l'Amiraglio, dont la partie inférieure est de l'origine de la mosquée, rappelle, par ses fenêtres ogivales, beaucoup d'édifices que nous aurons à passer en revue dans cette histoire. L'arc aigu, contenant les deux arcades jumelées, les retom-

1. Hittorf, *Architecture moderne en Sicile.*

bées posant sur des chapiteaux, tout cela fut fidèlement imité.

Nous retrouvons aux portes du dôme de Pise et de plusieurs autres églises, des lions placés à une imposte comme dans la cathédrale de Catane.

Le griffon de bronze du Campo-Santo, ainsi qu'on aura occasion de le dire dans la suite, fut une preuve de l'estime des Pisans pour les ouvrages arabes.

La variété [1] de couleurs dans les voussoirs, les mosaïques et incrustations de marbre, les dessins géométriques dont on suit avec peine le labyrinthe sur les murs de Saint-Paul ou du Dôme, les arcs en porte-à-faux sur les colonnes, les arcs surhaussés, le petit pilastre au-dessus des colonnes, tout cela est arabe. — Ce n'est pas seulement dans les détails qu'on signale cette analogie, mais dans des dispositions plus générales. Que l'on compare une des travées de la mosquée de Qalaoum, au Caire [2], avec des croisées d'un des principaux édifices pisans, on croirait ces deux fragments d'architecture sortis de la même main ; qu'on visite la mosquée Hassan, la mosquée de

1. Hessemer, *Ornements d'architecture arabe en Italie.*
2. Pascal Coste, *Architecture du Caire.*

El Moyed, on se croira presque transporté dans le dôme de Pise, et il n'y a pas jusqu'aux encorbellements des façades sur les voies publiques, jusqu'à la manière de lever les volets, qu'on ne doive considérer comme des importations arabes.

Nous n'insisterons pas plus longtemps sur ces origines du style pisan, dont nous retrouverons à chaque pas les détails dans les édifices eux-mêmes; nous avons cru seulement utile, en commençant ce récit, d'indiquer les conditions morales qui président à la renaissance des arts, d'en montrer l'admirable sillon creusé en Italie par le génie de Charlemagne, sillon où les Grecs et les Arabes déposèrent des semences qui furent pour Pise d'une fécondité merveilleuse.

Entrons maintenant dans le cœur même de notre étude, et parcourons, dans l'ordre où les siècles nous les présentent, les monuments pisans qui furent les meilleures pages de leur propre histoire.

DIVISIONS DU TRAVAIL.

L'architecture, la sculpture et la peinture, seules formes qu'avait l'art pour se manifester, s'offriront successivement à notre examen.

Nous commencerons par l'architecture, le pre-

mier-né des arts et celui dont nous possédons les plus anciens restes.

Pour plus de clarté, nous aurons, dans cette première partie, recours à trois divisions, rappelant les trois phases suivies par l'architecture :

1° Époque dite Lombarde.
2° — Romane.
3° — Gothique.

Nous nous arrêterons enfin à la renaissance des Médicis, période si funeste pour la foi, pour les mœurs et pour les arts.

Pise, 2 février 1865.

Fig. 1. — Sceau de la république pisane.

PREMIÈRE PARTIE

ARCHITECTURE PISANE

Digitized by Google

LES

MONUMENTS DE PISE

AU MOYEN AGE

PREMIÈRE PARTIE

ARCHITECTURE PISANE

I.

PREMIÈRE ÉPOQUE — DITE LOMBARDE.

Le voyageur qui descend du côté de la Toscane les pentes élevées des Apennins est étonné, au milieu des longues vallées qui s'ouvrent à ses regards, de voir toutes les villes rapprochées qu'on y découvre, et il est plus étonné encore, lorsqu'on les lui nomme, de ce que ces noms, si rapprochés sur la carte, soient si grands dans l'histoire. S'il cherche la cause de cette grandeur contrastant avec tant de petitesse, il doit se dire, comme nous l'avons essayé déjà, que ces petites cités n'étaient grandes que par la liberté dont elles ont joui. En effet, dès le VIIe et le VIIIe siècle, surtout après Charlemagne, nous voyons une fermentation singulière se manifester dans le

cadavre de l'empire romain; chaque ville, presque chaque bourgade, désespérant d'obtenir secours de l'empereur contre des attaques incessantes, s'entourent de remparts et se gouvernent pour se défendre; de tous côtés des murailles s'élèvent pour abriter les rudiments de ces républiques, pour protéger ces commencements de libertés. Les habitants, fiers de leurs remparts et de cette petite patrie arrachée aux ruines de la grande, se donnent des lois, des chefs, un gouvernement, la plupart du temps copié en miniature sur celui de la république romaine.

C'est de ce travail d'enfantement que sortit la république de Pise, dont la position privilégiée à l'embouchure de l'Arno devait rapidement faire la fortune.

Pise sous les Césars. — Déjà sous la domination romaine Pise avait un éclat remarquable; c'était la ville préférée des Césars pour la douceur de son ciel et le charme de ses campagnes; au temps d'Auguste elle se nommait *Julia Obsequens* et elle pouvait montrer de nombreux monuments dus aux faveurs impériales. Elle fut dotée de thermes, d'un amphithéâtre, d'un palais pour les souverains, d'arcs de triomphe, d'une naumachie, d'un riche forum sur lequel Rutilius nous apprend qu'on avait élevé la statue de son père. Tronci s'étend surtout sur la description d'un temple rond que Néron aurait fait construire en 70, lors de son passage à Pise. Ce temple, que l'on croit dédié à Diane, était une merveille; il avait cent bras de hauteur[1], il était soutenu par quatre-vingt-dix

1. Un bras équivaut à $0^m,584$.

colonnes et enrichi de superbes sculptures ; sa voûte, par un mécanisme ingénieux, offrait l'apparence d'un ciel où paraissaient successivement, suivant le cours des heures, le soleil, la lune et les astres, et où on imitait jusqu'au bruit du tonnerre. — Tronci assure qu'il restait de son temps, en dedans de la porte antique dite *al Parlascio*, des restes de cette construction.

Il existe aujourd'hui peu de ruines de cette époque; cependant, en dehors même du magnifique musée du Campo-Santo, les recherches archéologiques sur ce point ne restent pas complétement infructueuses.

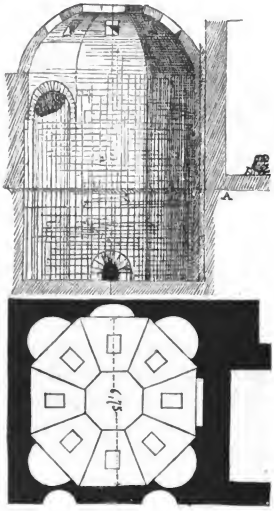


Fig. 2. — Sudarium de Néron.

Parmi les édifices romains on remarque surtout les restes des thermes, dont on attribue la construction à Néron; le sudarium a seul été épargné par le temps. La voûte, selon l'usage, est percée de plusieurs orifices qui laissaient échapper la vapeur. Une fouille pratiquée dans le sol intérieur A (fig. 2) a mis à découvert au fond du bassin un escalier qui permettait aux baigneurs d'y descendre, et un

aqueduc destiné à l'alimenter. Cette salle, comparée au sudarium des bains de Pompéi, est plus grande et semble indiquer l'existence d'un établissement thermal plus important.

Sur la rive droite de l'Auser, rivière qui traversait probablement la ville à cette époque, dans un endroit appelé *Parlascio,* se trouvaient aussi au moyen âge des ruines considérables provenant peut-être de l'antique palais des empereurs. Enfin, il y a quelques années, en fouillant au pied du Campanile, on rencontra un pavement en mosaïque du palais ou du temple rond d'Adrien [1].

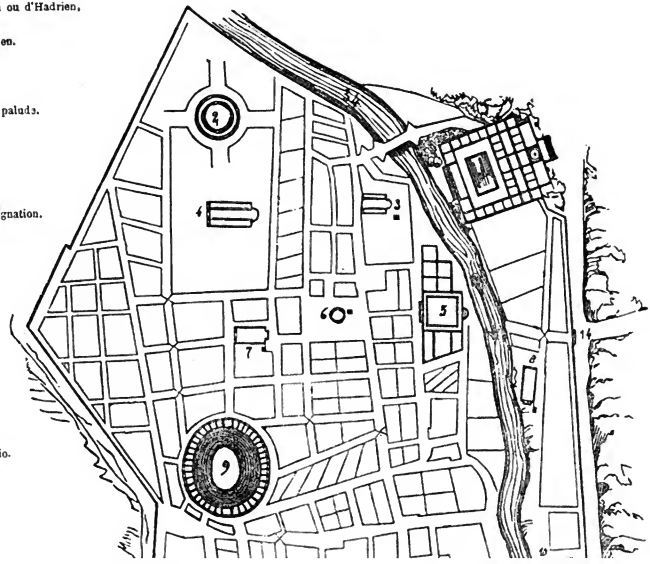
PREMIER ET SECOND CERCLE. — A la chute de Rome, qui laissait les peuples italiens exposés aux invasions barbares, les Pisans durent moins s'adonner à ce luxe d'architecture que la paix de l'empire leur avait permis de déployer qu'à la défense de leur cité; c'est donc à la date la plus reculée qu'il faut faire remonter la construction des remparts de la république.

Le cercle de ces anciennes murailles est complétement perdu pour l'histoire, et il se dérobe aux recherches des antiquaires à cause de l'absence de ruines et de documents. La position elle-même de la ville échappe à toute certitude; Strabon la place au confluent de l'Arno et de l'Auser, rivière qui aujourd'hui a changé de nom comme de direction, et qui n'est autre que le Serchio. Rutilius, dans le récit de son voyage nautique, raconte qu'en approchant de Pise il vit cette antique cité au confluent des

1. Dernièrement encore des fragments de dallage en mosaïque ont été retrouvés devant la façade du Dôme.

VITTORIO EMANUELE
RE D'ITALIA
IN ROMA

Fig. 3. — Plan de Pise au VIIIe siècle, avec quelques Édifices du XIIe siècle, d'après Bonanno.



1. Bains de Néron ou d'Hadrien.
2. Temple d'Hadrien.
3. Sa-Tommaso.
4. Sta-Reparata in paludi.
5. Parlascio.
6. S.-Sepolcro.
7. Église sans désignation.
8. S.-Giusto.
9. Amphithéâtre.
10. S.-Pelice.
11. S.-Pietro.
12. S.-Ambrogio.
13. S.-Simone.
14. Porta-al-Parlascio.
15. Porte.
16. S.-Lazzaro.
17. Sa-Margherita.
19. Porta al mare.
20. Porta Samuelle.
21. S.-Filippo.
22. S.-Isidoro.
23. S.-Bartolommeo.
24. S.-Giorgio.
25. S.-Leonardo-in-Pelliciai.
26. S.-Andrea-Foris-Porte.
27. Sa-Michele-in-Borgo.
28. S.-Matteo-in-Suarto.
29. S.-Clemente.
30. Statue du Géant.
31. S.-Salvatore.
32. Porta Aurea.
33. Naumachie.
34. L'Auser, rivière.

16. S.-Lazzaro.

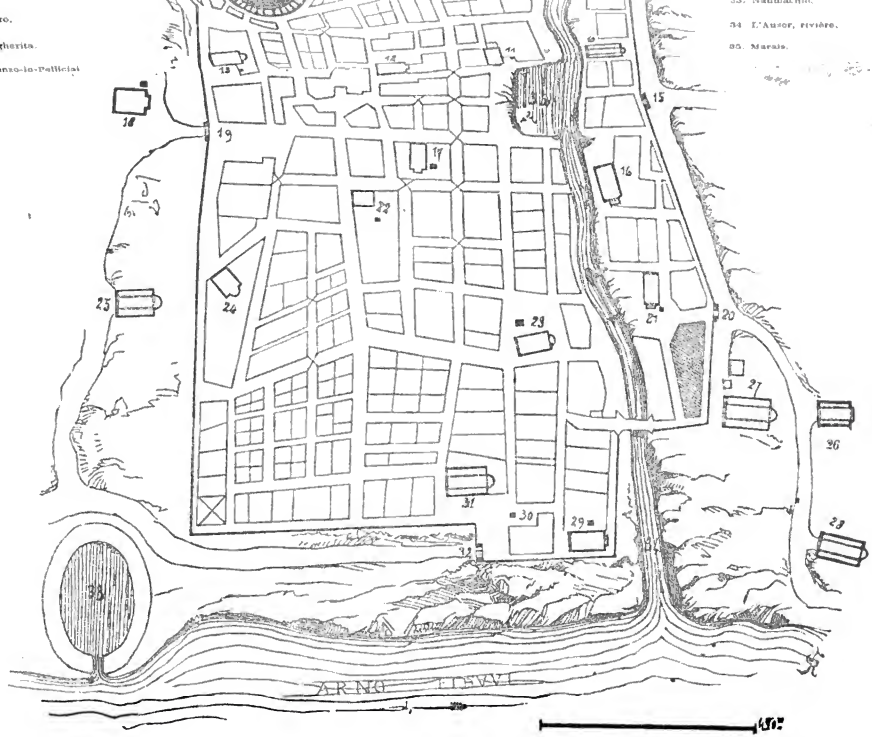
17. Ss-Margherita.

18. S.-Lorenzo-in-Pellicia[illegible]

33. Nauimachie.

34. L'Ausor, rivière.

35. Marais.



Digitized by Google

deux fleuves, dont les eaux formaient une ceinture à ses murs :

Alpheæ veterem contemplor originis urbem
Quam cingunt geminis Arnus et Ausur aquis.

D'après Roncioni, Pise en effet était placée au VIIIe siècle sur le bord de l'Arno, et Muratori rapporte un document de cette époque dans lequel on lit :

Actum fora justa muro istius civitatis prope fluvio Arno.

Comme renseignement sur les premiers remparts de la ville, nous pensons qu'on n'examinera pas sans intérêt le plan (fig. 3) publié par Flaminio dal Borgo, dans son second volume des *Dissertations sur l'histoire pisane.* Ce plan lui avait été communiqué par Carlo de' Lanfranchi Chiccoli; on y lit en caractères très-anciens la suscription suivante :

Lo forte di Pisa de lo ottogento LIII *chonforme fue liniato per maestro Bonnano da Pisa.*

Nous ne donnons, je le répète, ce plan que sous forme de renseignement; Repetti le considère comme apocryphe ; cependant, et Morrona est de cette opinion, son tracé est conforme aux documents que nous avons cités. On remarquera que Bonanno, sans doute l'architecte du Campanile, y introduisit beaucoup d'églises de son temps.

L'accroissement de la population ou le besoin d'une meilleure fortification, donna lieu, vers l'an 1000, à la construction d'un second cercle; la ville était divisée alors non pas par quartiers, mais par *portes,* qui correspondaient aux diverses entrées. On entrait à Pise par quatre portes principales :

BIBLIOTECA N.A. ROMA VITTORIO EMANUELE

1° Au nord la porta del Ponte,
2° Au levant la porta Samuele,
3° Au sud la porta Aurea,
4° Au couchant la porta al Mare.

Pour déterminer le périmètre de cette enceinte, des documents de l'époque donnent quelques jalons qui ne sont pas sans utilité dans cette étude.

Nous y trouvons que San-Andrea, San-Silvestro, San-Pietro-in-vinculis étaient des églises en dehors de la ville; que San-Michele et le Borgo se trouvaient dans un faubourg appelé *Forisportæ* et très-rapprochés des murs.

Nous lisons dans un document du 25 juin 1051, publié par Muratori : *Fuori della citta di Pisa nel borgo presso la chiesa di San-Felice*, texte qui établit la proximité de l'ancienne église San-Felice avec les remparts. L'église a disparu, il ne reste qu'une place de ce nom où nous voyons encore des chapiteaux antiques encastrés dans le mur.

Les églises San-Zenone, San-Lorenzo-alla-rivolta (emplacement de Santa-Caterina), se trouvaient encore au dehors de la ville[1].

L'église Saint-Nicolas faisait face extérieurement à la porta al Mare.

Ces documents sur les murs ne donnent qu'une idée incomplète de leur direction, et pour remédier au vague des traditions et à l'incertitude où nous laissent les manuscrits, nous retrouvons malheureusement fort peu de ruines de cette enceinte; nous ne pouvons signaler ces

1. Arch. dipl. Fior., carte di San-Michele-in-Borgo.

vestiges que sur deux points : l'antique *Porta Aurea* qui subsiste en partie, et la *Porta al Mare*.

Porta Aurea. — La porta Aurea, à cause des grands

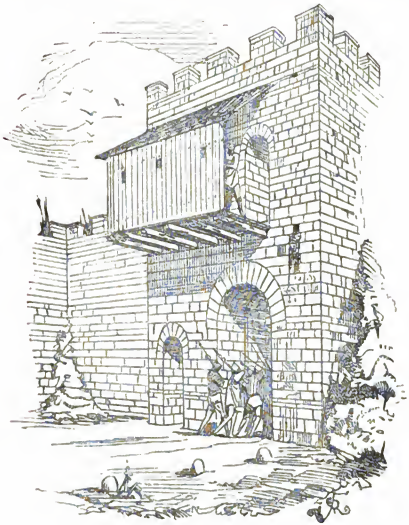


Fig. 4. — Vue de la *Porta Aurea* restaurée.

souvenirs historiques qui s'y rattachent, est un reste des plus précieux qui mérite de fixer l'attention.

On la découvre dans une des rues étroites à gauche de San-Frediano. Ce nom de porta d'Oro lui fut donné en souvenir du triomphe des Pisans, qui entrèrent par là

dans la ville, après la conquête des îles Baléares, en 1115. Sur la porte de l'église Madonna-de'-Sigg-Galletti, on lit une inscription qui fait foi de cette origine; nous en extrayons les vers suivants, relatifs à notre sujet :

Civibus egregiis hec Aurea porta vocatur
In qua sic dictat nobilitatis honor
. . . . . .
Annis millenis decem centum cum quinque peractis
Ex quo concepit virgo MARIA DEUM [1].

Cette porte se compose d'un arc principal (fig. 4), où passaient les chevaux et les chariots, et d'une porte à

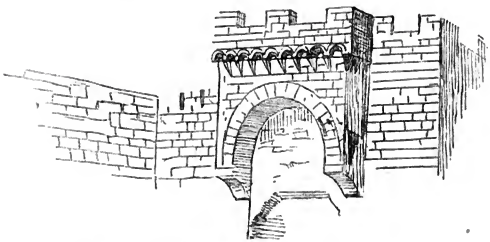


Fig. 5. — Porte de ville dans les fresques du Campo-Santo.

gauche plus basse réservée aux piétons. Par suite de l'exhaussement considérable du lit du fleuve, ce monument est enterré d'environ 2 mètres. Dans la partie supérieure étaient ouvertes deux baies circulaires qui donnaient accès à un plancher extérieur, sorte de brétèche que l'on

1. Cette porte fut nommée porte d'Or par les citoyens illustrés dans la guerre, pour que leur célébrité fût ainsi rappelée... (1115 ans après la naissance de J.-C.).

plaçait en temps de guerre pour défendre l'accès de la porte; on retrouve encore tous les trous qui servaient à passer les solives.

Ce n'est pas là de notre part une simple hypothèse. L'usage de ces sortes d'encorbellements, au-dessus des entrées de villes, était répandu en France; M. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture,* en cite un exemple fort curieux relevé sur une ancienne miniature. On voit aussi dans les fresques du Campo-Santo, au-dessous des portes de ville, des saillies pour la défense (fig. 5). La construction qui nous occupe, très-soignée, malgré quelques irrégularités, fait supposer une époque peu éloignée des Romains. On remarquera, comme indication curieuse de l'art militaire de ce temps-là, le soin qu'on prit de placer cette porte sur le retour de la fortification, afin que l'ennemi, avant d'y parvenir, fût obligé de défiler devant les remparts, le flanc découvert et exposé aux projectiles des assiégés. Cette défense était d'autant plus importante que la via Emilia, qui reliait Pise à son port, en débouchant du ponte Nuovo, entrait par la porta Aurea; elle ressortait par le second pont de l'Auser, dans la direction de Lucques (fig. 8).

Près de cette porte s'éleva plus tard une statue colossale, à l'endroit appelé *Canto del gigante.* On y lisait une inscription relative à l'érection de ce monument, en 1124.

Porta al Mare. — Les murailles, prolongées d'une centaine de mètres parallèlement à l'Arno, tournaient ensuite à angle droit, et à peu de distance on trouvait une seconde porte dont les ruines existent encore dans la via

San-Giorgio, près de l'église de ce nom, marquée sur le plan de Bonanno.

Cette porte s'appelait *al Mare* (fig. 6) ; quoi qu'en dise Repetti, elle ne paraît pas avoir été percée après coup, et

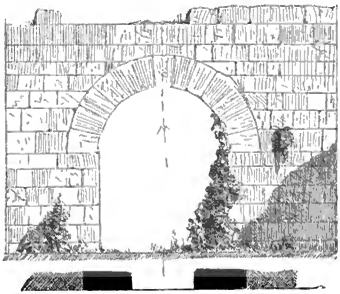


Fig. 6. — Porta al Mare.

sa construction est parfaitement identique avec celle de la *porta Aurea*. Elle se compose d'un seul arc extradossé et d'un magnifique appareil dont les lits sont dressés à l'antique.

Chinsica. — La population de Pise était loin d'être comprise dans l'étroite enceinte dont nous venons d'examiner les restes, elle se répandait encore dans ses faubourgs et s'étendait même sur la rive gauche de l'Arno, dans le quartier de la Chinsica. Ces parties de la ville n'étaient pas si bien bâties que celles du centre, la Chinsica notamment ne se composait que de cabanes sans défense.

On raconte que le roi Musetto, profitant de l'absence de beaucoup de ses habitants, put y entrer et y mettre le

feu, et qu'elle dut son nom à cette circonstance : une dame Chinsica aurait, par ses cris, averti les Pisans, et sauvé le reste de la ville; et, en reconnaissance de ce service, on lui aurait élevé le monument qui existe encore aujourd'hui, près de Saint-Martin (fig. 6), sous le nom de *Madonna Chinsica*. — Cet événement est postérieur au temps dont nous parlons, mais le style du monument est le même que celui des chapiteaux de San-Felice et se rattache par conséquent à notre récit actuel. En effet, un tel fragment de sculpture ne saurait être attribué au XIe siècle, il n'a rien de byzantin et porte le caractère de la statuaire de la décadence; on y découvre des défauts de dessin très-graves, les genoux sont placés trop bas, les mains, les yeux d'un contour grossier; les plis sont empâtés; cependant, on est forcé de le reconnaître, on y retrouve un certain sentiment, une noblesse de pose qui survécurent longtemps à la ruine de l'art romain.

Fig. 7. — Madonna Chinsica.

Ce fait n'infirme en rien l'authenticité de la tradition; rien n'est plus commun aux époques de décadence que de faire servir d'anciens débris à célébrer des faits et des personnages nouveaux; on ne doit pas s'étonner ici de voir les Pisans du XIe siècle élever à leur héroïne une statue du Bas-Empire.

Port. — Tandis que nous nous occupons de l'origine de Pise et des circonstances qui furent comme le berceau de ses arts et de sa puissance, il est impossible de passer sous silence un des éléments les plus actifs de sa prospérité, son port, qui fut au moyen âge le trait d'union de la Toscane avec l'Orient. — D'ailleurs, quoique distant de la ville, ce port, par les relations continuelles qui l'y rattachaient, en faisait presque autant partie que la Chinsica elle-même.

L'antiquité du port de Pise se perd dans la nuit des temps.

Denys d'Halicarnasse et Diodore de Sicile nous apprennent déjà que les Pisans possédaient une marine puissante. Strabon, le plus ancien des historiens, atteste qu'ils faisaient un grand usage de la navigation. Gori [1] cite un marbre antique sur lequel il est fait mention de deux associations d'ouvriers, l'une pour la construction des instruments nautiques, l'autre pour les gros bois des navires. Appien affirme que les Pisans s'étaient acquis chez les Étrusques, une gloire maritime immense.

Parmi les plus précieux renseignements sur ce port, on doit compter le récit de Claudius Rutilius Numatianus. Cet illustre Gaulois, dont le père avait occupé de hautes charges en Toscane et inspiré une affection particulière aux Pisans, commença son voyage maritime en l'an 1169 de la fondation de Rome, c'est-à-dire 416 de notre ère [2]. Il raconte son admiration après avoir doublé l'île de Gorgone et dépassé la Meloria, en apercevant ce port si re-

1. Gori, *Iscrizioni antiche*, p. 25, parte II.
2. P. Odoardo Corsini, *Dissertaz. sopra i cenotafi Pisani*.

nommé où s'entassaient les richesses du monde. L'aspect, pour nous servir de son expression, en était merveilleux.

Sur une côte où les atterrissements font de si rapides progrès, il est assez difficile de préciser la position qu'il occupait. Cependant, entre le port de Luna et celui de Populonium la baie de Vada offrait un mouillage si sûr,

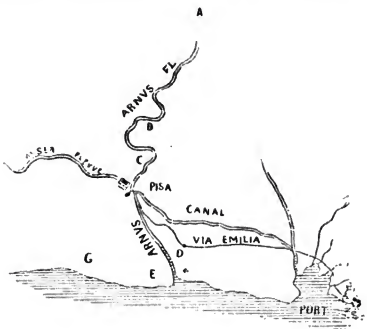


Fig. 8. — Carte de Pise et du port.

A San Casciano.
B Badia di San Savino.
C San Michele.
D San Pietro a Grado.
E Herculis Fanum.
F Liburnum.
G Lucus Feronia.

qu'il était vraisemblable qu'on y retrouverait des vestiges. Targioni déterra, dans ces parages, entre San-Stefano et la Paludetta, divers fragments d'inscriptions romaines, des poteries, des médailles et beaucoup de terres cuites. En 1769, l'ingénieur Mazzoni parvint à en établir un plan assez exact à l'aide d'une carte de 1400, empruntée au comte du Gagès, général en Italie, d'une autre carte

que lui communiqua Targioni, et enfin d'après un tableau du port sous Côme Ier.

Selon ce plan (voir fig. 8 et 9) le port se trouvait entre Livourne et l'embouchure du Calambrone (caput Lambronis ou Liburnum). Une anse s'ouvrait à gauche de Livourne, au fond de laquelle on apercevait tout d'abord la célèbre ville de Triturrita ou Turrita, assise sur une presqu'île artificielle formée de pilotis[1]. Selon l'expression de Rutilius, chaque habitant, avant d'élever sa demeure, était obligé d'en créer le sol (pl. LXV). A côté de cette ville, débouchait la rivière Cigna, que la via Emilia traversait sur un pont. Toute la côte du golfe, depuis Turrita jusqu'à Livourne, était occupée par des habitations qui bordaient la via Emilia. Une seconde rivière se jetait à cet endroit dans la baie. La route passait ensuite un canal sur un pont-levis et entrait[2] à Liburnum, ville solidement fortifiée, flanquée de deux citadelles, l'une du côté de terre, l'autre vers la mer, qui défendaient l'entrée de la rade.

A droite du golfe le Calambrone, par l'intermédiaire d'un canal, mettait le port en communication avec la ville; ce canal s'ouvrait sur l'Arno à un quart de mille au-dessous de Pise et rejoignait ensuite le Calambrone qui se jetait dans la rade[3]. Aujourd'hui encore, près de Pise, en dehors de la porta al Mare, dans un endroit appelé *Svolta*, ou communément *Alberetti*, on retrouve les restes d'une grande écluse; c'était le commencement du

1. Rutil., lib. I.

2. Filippo Pigafetta, *Relazione de' sui viaggi*, t. II, p. 100.

3. Flaminio dal Borgo, *Dissertazione sulla origine dell' universita Pisana.*

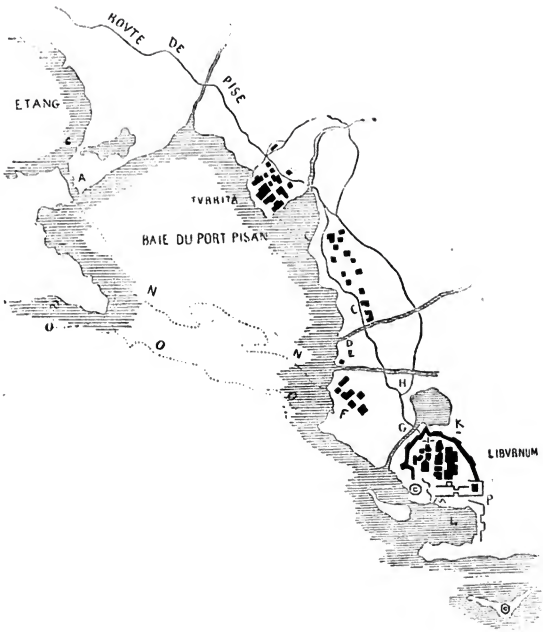


Fig. 9. — Plan du port de Pise.

A Embouchure du Calambrone.
B Fonte di San-Stefano.
C Habitations le long du port.
D Embouchure du Riscoli.
E Torretta.
F Magasins du port
G Pont-levis. — Remparts.
H Paroisse de Santa-Giulia.
K Forteresse.
L Port moderne.
M Palissade antique.
N Ligne du rivage en 1691.
O Ligne du rivage actuel.
P Ancienne forteresse.

canal, dont on fermait l'entrée quand les eaux, dans les temps de crues, se chargeaient de limons. Ce canal n'était viable que pour de légers bateaux appelés *piatte*.

Fig. 10.
Chaînes qui fermaient l'entrée du port.

Rutilius, en parlant de cette rade, que ne protégeait aucune langue de terre et que rien n'abritait contre le vent, rappelle son étonnement d'y avoir vu les eaux constamment si tranquilles; il explique ce phénomène par la grande quantité d'algues qui croissaient dans le fond et dont la masse flexible amortissait les lames de la haute mer. Il ajoute que cette végétation sous-marine ne nuisait pas à la marche des navires dont elle pressait seulement légèrement les flancs. Le calme de cette baie l'a souvent fait prendre pour le port lui-même, ce qui a occasionné quelque confusion dans le récit des historiens. C'est là qu'eut lieu la terrible bataille de la Meloria, en 1278. Le port proprement dit était Triturritta, où les ennemis de la république rencontraient les vraies défenses.

Les Pisans, n'ayant pu placer leur port dans la ville même, avaient tenu à l'en rapprocher par des communications très-faciles. Outre le canal dont nous avons parlé et qui permit au fils de Desiderius d'aller de Constantinople jusqu'à Pise sans quitter un navire [1], la route de terre offrait un trajet si court, qu'on avait coutume de le faire à pied [2], et en même temps elle

1. Paulus diaconus, *Langobard. rer.*, lib. VI, cap. LXI.
2. Rutil., lib. I :

. . . . . quâ solet ire pedes.

était assez bonne pour permettre aux voitures de la suivre. Cette route, appelée la *via Emilia Scauri*, était un rameau de la grande via Aurelia. Elle prenait au pont della Fine, passait par Parrana, par la fontaine San-Stefano, près du temple d'Hercule Labrone; elle traversait les étangs sur des ponts, touchait San-Pietro-a-Grado, alors voisin de la mer, et débouchait à Pise au ponte Nuovo, qui semble avoir été le plus ancien de la ville. Il y avait huit milles entre Pise et son port[1].

Targioni rapporte que cette contrée florissante fut entièrement ruinée par les invasions des barbares, qui portèrent dans la Toscane de si cruels ravages. Mais les Pisans, au moment où leur puissance se réveilla, rendirent à ce port une activité plus puissante que jamais.

Près de la porte du monastère San-Benedetto, à Pise, on remarquait autrefois un bas-relief en marbre qu'on pense être la vue du port; on y voit ces îles factices dont parle Rutilius Numantianus, couvertes de fragments de villes, avec des remparts et une multitude de tours, selon l'usage d'alors (pl. LXV).

A. Morrona, dans sa *Pisa illustrata*, donne aussi un dessin de ce port, dont il dit avoir emprunté l'original à la famille Dal Borgo. Je ne sais quelle confiance mérite ce document postérieur à la destruction du port; on lit sous le dessin, en lettres anciennes : *Prospectus Pisani portus prope Liburnum dicti Calambrone seu Lambrone destructi de an. Dom.* M CCCC L IIII *tempore Dni Philipi Medici Pis. archiepiscopi una cum Ecclha. sct.; Nicholai de quo nullum est vestigium.* On y voit une enceinte considérable

1. Morrona, lib. III, p. 470.

flanquée de tours, les trois tours dont parlent les historiens et dont la dernière, appelée *Faro*, avait été, à grands frais, élevée sur le rocher de la Meloria, la fontaine San-Stefano, qui donnait de l'eau aux habitants, et la tour de la Lanterna [1].

Par la suite, ce port, si important au temps où nous nous plaçons, fut complétement abandonné et remplacé par Livourne, qui sert aujourd'hui de débouché à toute la Toscane. Les atterrissements, qui devinrent très-rapides après la chute de Pise, lorsqu'on ne prit plus soin d'empêcher le sable d'y affluer, occasionnèrent sans doute ce changement. Le Calambrone, versant une quantité énorme de limon dans le port, forma une barre qui devint l'origine du rivage actuel.

La ville de Pise, ses faubourgs, quelques châteaux disséminés dans la campagne, et le port, formaient à peu près toute l'étendue de la république, et cet ensemble méritait un coup d'œil général avant que nous n'entrions dans l'étude des détails; il fallait traverser l'époque romaine et barbare, qui sert pour ainsi dire de base au style pisan, avant d'arriver à la renaissance romane qui s'en dégage.

Qu'on ne croie pas cependant que l'architecture ait franchi d'un seul bond la distance qui sépare la barbarie de l'érection du Dôme, et qu'il n'y ait pas un intervalle considérable entre Charlemagne et Buschetto. Ces progrès au contraire furent lents et aussi gradués que les nuances du jour qui se lève; le Dôme est postérieur à une foule d'édi-

---

1. Cluvier, *Italia antiqua*, t. I, p. 361.

Polloni dans ses Vues de Pise a encore gravé le por ; cette représentation ne ressemble en rien aux autres.

fices qu'on doit regarder comme des ébauches, et qu'il est nécessaire d'étudier pour comprendre le développement de ce grand style.

San-Paolo (pl. III). — L'église San-Paolo-a-Ripa s'offre en première ligne lorsqu'on entreprend cette étude; nous y trouvons une modification sensible à la forme pure de la basilique, et déjà ce qui constitue les caractères distinctifs du style de la cathédrale; nous voyons introduits à Pise, pour la première fois, les bras de la croix, la coupole, les pilastres et arcades extérieures.

La fondation de cette église remonte à Charlemagne, mais les façades, la façade principale surtout, appartiennent à des époques évidemment postérieures.

La construction ne permet pas le doute à cet égard; elle offre dans le soubassement un appareil de petites pierres qui s'élèvent à peine à quelques mètres; au-dessus des marbres et des matériaux plus riches qui indiquent une restauration complète et peut-être un achèvement.

L'intérieur paraît très-ancien; plusieurs arcades accusent déjà la forme aiguë empruntée aux Arabes et que nous verrons plus tard se manifester encore dans les grands arcs doubleaux du Dôme.

Quant à la façade, elle doit être de l'an 1100, et même plus moderne, si l'on en juge par l'abondance d'ornements qui la surchargent. Elle dut elle-même subir d'importantes modifications, comme le font supposer les arcades ogivales et dentelées qu'on voit à droite [1].

---

1. Des inscriptions funéraires sur cette façade laisseraient croire à l'existence d'un ancien cimetière en cet endroit.

San-Cassiano (pl. iv-v). — Une des plus anciennes églises de Pise est encore celle de San-Cassiano, située à peu de distance de cette ville.

La basilique y paraît dans sa pureté, les détails sont bien dessinés; les profils d'une grande élégance rappellent ceux de Saint-Alexandre, de Lucques, formés la plupart par des fragments antiques.

Comme dans beaucoup d'églises, on distingue ici deux époques.

Il y a quelque temps, en fouillant le sol des nefs, on a retrouvé, au droit des piliers carrés, un mur de fondation qui accuse la position de l'ancienne façade, et on peut, pour confirmer cette hypothèse, constater qu'à ce point de jonction les colonnes changent de dimension, et qu'elles ont un plus petit diamètre du côté du chœur; on verra cette modification se reproduire plus tard dans la construction du Dôme. Au-dessus de ces colonnes sont placés divers chapiteaux antiques, quelquefois d'un beau travail, et dont les dimensions, en désaccord avec les colonnes, indiquent une origine étrangère à l'église.

La façade, à en croire l'inscription placée au-dessus de la porte, serait de l'an 1180. Elle est inachevée, ou du moins incomplète; la corniche qui domine les arcades supporte sept bases de petites colonnes. Ces colonnettes devaient sans doute décorer le fronton; elles présentent cette particularité que l'une d'elles se trouve dans l'axe de la petite fenêtre, et l'aurait cachée.

La façade latérale est très-belle et très-simple; suivant l'usage d'alors, elle se compose d'une série d'arcades au milieu desquelles, de deux en deux, est percée une baie étroite qui jette au dedans quelques filets de jour;

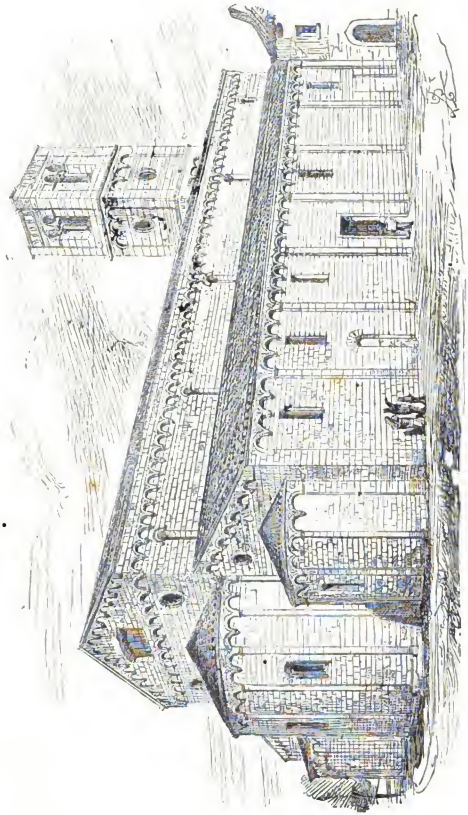


Fig. 11. — Vue extérieure de San-Pietro-a-Grado.

elle n'a d'autre sculpture que les feuilles de ses chapiteaux et les appuis ornés des fenêtres.

San-Pietro-a-Grado (pl. vi). — Les premières années du xe siècle virent s'élever l'église San-Pietro-a-Grado, non loin de l'ancien rivage de la mer, reculé aujourd'hui par les atterrissements de l'Arno. Strabon indique 20 stades pour la distance qui séparait Pise du rivage, et c'est à peu près celle que l'on parcourt encore pour aller de Pise à cette église. Suivant la tradition, l'apôtre saint Pierre débarqua pour la première fois en Italie sur cette plage, et pour perpétuer ce précieux souvenir, on y bâtit une église sous le vocable de *San-Pietro-a-Grado*.

Le plan, comme toujours alors, fut celui des basiliques; le chœur était tourné du côté de la mer. Vers l'an 1100, afin de l'orienter, on le reporta au levant, et, dans cette nouvelle condition, l'église fut comme doublée. Nous trouvons un exemple d'une modification analogue à Rome, dans l'église Saint-Laurent-hors-les-Murs, et à Lucques, à San-Frediano.

Cette disposition donna trois tribunes correspondant aux trois nefs. Les nefs sont décorées de colonnes en marbres riches et variés; elles sont couvertes par une charpente apparente.

Dans la nef du milieu, et placée irrégulièrement, s'élève une chapelle dédiée à saint Pierre. Ce petit édicule peu remarquable, et qui ne remonte pas au delà du xive siècle, indique à peu près le point du rivage où l'apôtre mit le pied pour la première fois en Italie; touchant

sanctuaire, qui rappelle celui de *San-Pietro-in-Montorio,* cet autre sanctuaire où les mêmes pieds furent élevés en croix.

A l'extérieur, l'église, sans rien de particulier qui la distingue des autres églises romanes, est d'un beau style; on remarque à l'abside orientale des traces de violents incendies, la pierre, délitée en plusieurs endroits, est devenue friable. On signale quelques restaurations, celle entre autres qui fit fermer les anciennes fenêtres pour placer à l'intérieur les frontons des chapelles.

Le campanile, moins ancien, est du XIIe siècle, et le couronnement est moderne. Cette tour, d'une grande simplicité, est bien composée et d'un bel aspect.

San-Michele-in-Borgo (pl. XLIII et LXI). — Nous citerons encore ici San-Michele-in-Borgo, église extrêmement ancienne, quoique les traces de son antiquité semblent avoir en partie disparu sous la main des restaurateurs.

Par une heureuse exception, l'histoire de ce temps nous a conservé le nom de son auteur, ou du moins d'un des premiers architectes qui y travaillèrent. D'après la tradition, cette église aurait été autrefois un temple païen; un certain Étienne, l'un des premiers citoyens de Pise, auquel elle appartenait, désirant la transformer, fit venir du célèbre monastère Nonantulano deux moines, Buono et son oncle Pietro.

Buono passa à Pise les fêtes de Noël, vers l'année 990; il habitait, pour être plus près des travaux, une petite maison avec tour contiguë à l'église. Buono, plein de zèle pour son entreprise, alla à l'île d'Elbe et même à

Rome, qui était alors une mine inépuisable de fragments antiques, pour choisir les colonnes qu'il fit transporter à Pise. Il augmenta la longueur de l'édifice et bâtit un nouveau campanile. On prétend qu'une des deux figures à genoux, dans le tabernacle de la façade, est le portrait de cet ancien architecte.

La nef n'a sans doute conservé de cette époque que les colonnes; mais, sous le chœur, on retrouve une crypte qui semble être contemporaine de Buono, et que les inondations si fréquentes de l'Arno ont forcé d'abandonner. Elle est du style le plus rustique, ses colonnes sont d'une taille grossière et de diamètres inégaux, avec d'épais tailloirs de pierre en guise de chapiteaux; elle n'est remarquable que par les peintures des voûtes sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de ce travail.

San-Frediano (pl. VII). — Dans l'espèce de musée où nous rangeons les plus vieilles églises de Pise, il nous faut placer celle de San-Frediano, fondée, paraît-il, en 1007, et, à coup sûr, antérieure au Dôme. L'addition des chapelles a fait perdre au plan son caractère primitif; la construction des voûtes des nefs, qui a forcé à surhausser la façade, est d'un effet malheureux. Cependant, tout le soubassement, et même le premier étage, sauf le fronton, ont conservé cette physionomie simple et mâle qui préludait si bien aux merveilles du Dôme.

Devant les édifices que nous venons de passer en revue, on est frappé de la ressemblance qu'ils ont entre eux; et, selon nous, on doit y voir le secret de la grandeur de cette époque. En effet, les artistes d'alors s'inspiraient volontiers de leurs devanciers, s'appliquant seulement à perfectionner

leurs œuvres; ils ne cherchaient pas un style nouveau, ils continuaient une école sans la renverser; et, précurseurs de Buschetto, ils préparaient, à leur insu, les magnifiques éléments du Dôme. Grâce à ces efforts, à ces essais, nous sortons d'un chaos obscur dont la matière, organisée par un homme de génie, va devenir une admirable création.

La construction de la cathédrale de Pise, à laquelle nous allons assister, est réellement le *fiat lux* des arts modernes.

II.

ÉPOQUE ROMANE.

§ 1.

LE DOME.

BUSCHETTO. — RAINALDO.

Origine du Dôme (1063). — Dès les premières années du XIe siècle, la puissance des Pisans se manifestait d'une manière brillante dans des expéditions en Sardaigne, en Calabre et en Sicile, contre les Maures et les Sarrasins. En 1030, ils chassent les Maures de Carthage; de 1035 à 1051, ils conquièrent Lipari, la Corse et l'île d'Elbe, et détruisent ces repaires de brigands qui inquiétaient leur commerce. Confiants dans le succès de ces expéditions glorieuses, ils déclarent la guerre aux Sarrasins de Palerme. En 1063, l'armée part sous les ordres du comte Orlandi. On commence le siége de la ville, dont les remparts résistent longtemps aux machines et aux efforts des assiégeants. Enfin ceux-ci, tournant leur attaque du côté du port, finissent par le forcer. Pour prix de leurs fatigues et du sang qu'ils venaient de verser, ils y trouvent

d'immenses richesses dont ils remplissent six navires entiers, et qu'ils rapportent triomphalement dans leur patrie. D'un commun accord, tous les citoyens décident d'élever, avec ce prix de la guerre, une somptueuse église qui demeurât comme un hymne d'actions de grâces au Dieu qui leur donnait la victoire, et comme un pieux trophée de leur gloire.

Ces trésors permettaient de rendre somptueusement la belle pensée qu'ils avaient fait naître, et de surpasser en grandeur comme en magnificence les sanctuaires construits en Italie depuis Constantin; ils donnaient lieu au plan d'une vaste basilique.

On comprend que la ville elle-même, telle que nous avons essayé de la décrire, était trop restreinte pour un tel monument, et qu'il fallait choisir en dehors un emplacement assez étendu [1].

Emplacement du Dôme. — Sur les fondements des thermes d'Adrien, dont les ruines existaient encore, s'élevait une vieille église du IVe siècle, sous le vocable de Santa-Reparata-in-Palude, qu'on démolit pour faire place à la cathédrale. Par une singulière analogie, une église dédiée à Santa-Reparata fut aussi démolie à Florence, sur l'endroit où l'on bâtit Sainte-Marie-des-Fleurs.

Époque de la construction. — Alexandre II était souverain pontife, Henri II, empereur et Guidone de Padoue était évêque de Pise, lorsqu'en 1063 on jeta les fondements de l'édifice.

---

1. Sull'uso di costruire alcune antiche Basiliche fuori delle Mura, V. Muratori, *Anecd. græcolatina*, t. XII, p. 361.

Cette date est clairement indiquée dans l'inscription qu'on lit sur la façade, qui rappelle à la fois la fondation de l'église et la victoire qui en paya la construction.

Morrona l'a transcrite ainsi :

Anno quo XP̄S de Virgine natus ab illo;
Transierant mille decies sex tresq. subinde;
Pisani cives celebri virtute potentes;
Istius eccles̄. primordia dant̄ misse [1];
Anno quo Siculas est stolus factus ad oras;
Qd̄ simul armati multa cum classe profecti;
Om̄s Majores, Medii pariterque Minores;
Intendere viam primā sub sorte panormā,
Intrantes rupta portū pugnando catena;
Sex capiunt magnas naves opibusque repletas,
Unam vendentes, reliquas prius igne cremantes;
Quo pretio muros constat hos esse levatos;
Post hinc digressi parū terraque potiti,
Qua fluwii cursū mare sentit solis ad ortum;
Mox equitum tbā peditū comitante caterva,
Armis accingunt sese classemque relinquunt,
Invadunt hostes contra sine more furentes;
Sed prior incursus mutans discrimina casus;
Istos victores, illos dedit esse fugaces
Quos cives isti ferientes vulnere tristi,
Plurima P̄ portis straverunt milia morti,
Conversiq. cito tentoria litore figunt;
Ignib. et ferro vastantes omnia circum;
Victores victis, sic facta cede relictis,
Incolumes multo Pisā rediere triumpho.

Aucun monument ne garde sur ses pierres d'histoire aussi précise de son origine.

Plan et construction (pl. x). — Le plan sur lequel est assise la cathédrale ne paraît pas être exactement

1. Tronci : *in ipso;* Martini : *in esse.*

celui du premier projet. Le vague des traditions, l'incendie dont les archives du Dôme furent la proie, nous privent, il est vrai, de renseignements positifs à cet égard. Cependant, le chroniqueur Ranieri Sardo raconte, qu'en 1099, l'empereur des Grecs promit d'achever le Dôme à ses frais, ce qui semble indiquer que les travaux furent suspendus, faute d'argent, et que leur direction fut différente, comme il arrive toujours après une suspension. D'ailleurs, sur les murs mêmes on retrouve une modification évidente.

Il est présumable que le plan primitif se rapprochait beaucoup plus de la forme grecque, et qu'il avait dans sa longueur plusieurs travées de moins qu'aujourd'hui. En effet, au droit du cinquième pilastre au midi, à partir de la façade principale, on remarque comme une ligne de démarcation entre deux époques différentes.

Ce cinquième pilastre est le point où l'édifice a le moins tassé, et il sépare deux constructions très-dissemblables.

Dans un de nos voyages à Pise, en 1859, nous avons eu occasion de voir les fondations découvertes, et nous avons pu, grâce à cette circonstance, faire nettement cette observation.

Ainsi le blocage A (fig. 12) des fondations, vers le transept, est composé d'un mortier plus gris ; il contient dans son béton un plus grand nombre de morceaux de briques, tandis que, vers la façade, le mortier est plus riche en chaux et les éléments de blocage plus soignés. De même, dans l'élévation, les matériaux, plus petits vers le transept, sont composés de marbres noirs auxquels le lichen qui les recouvre donne la teinte uniforme de tout l'édifice. Au-dessus de ces petits matériaux et du côté de la façade

principale, l'appareil se compose alternativement de quatre ou cinq assises blanches et d'une bande noire.

Cette différence de construction se retrouve dans les ornements et la décoration au dehors et au dedans.

Précisément à ce point que nous étudions, on voit, dans les fondations du midi, un gros bloc de marbre B (fig. 12),

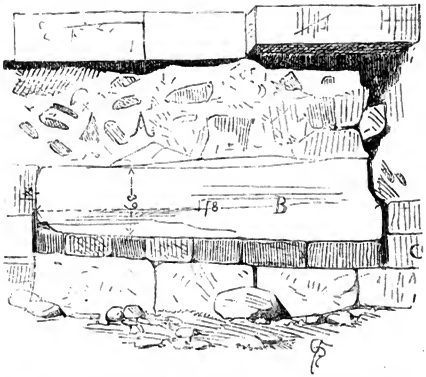


Fig. 12. — Fondations de la façade méridionale au cinquième pilastre.

espèce de libage présentant sa tête vers la façade, et d'une dimension suffisante pour porter un pilastre d'angle.

Ce bloc est soutenu par des pierres plus petites C (fig. 12) qui changent de nature et de grandeur de la droite à la gauche du libage. Nous sommes persuadé qu'une fouille pratiquée dans le dallage de l'église découvrirait le fondement de la façade projetée et abandonnée, parce qu'au

pilastre correspondant du côté du nord nous avons constaté le même changement de matériaux.

Une fondation transversale explique les tassements qui ont eu lieu dans les nefs, et on conçoit que ce mur, qui est mieux fondé, ait résisté aux affaissements de l'église.

Cette conjecture est confirmée aussi par la déviation des murs. Nous avons tendu, le long de la façade méridionale, une ligne droite qui, au lieu de coïncider avec la muraille dans toute son étendue, s'en éloignait de 0^{m} 80^{c} au cinquième pilastre. On sait qu'à Saint-Pierre de Rome, Carle Maderne fonda les nefs avec une précipitation qui fit commettre une erreur dans la continuité des axes. Il dut y avoir à Pise, dans l'allongement de l'église, un défaut analogue de construction.

Architecte. — Les observations que nous venons de faire suffiraient pour révéler la présence de deux architectes, et nous allons voir, en effet, que l'histoire du monument est d'accord, dans cette circonstance, avec les traces que nous a laissées la construction.

S'il est vrai, comme on l'a souvent répété, que le style est l'homme, nous ne devons pas seulement examiner les pierres, qui n'ont de prix que par l'empreinte plus ou moins visible du génie humain, il faut toujours remonter à l'auteur, qui reste l'âme de ses ouvrages. Recherchons donc les noms des admirables ouvriers de cet édifice.

Depuis que Constantin avait transporté à Constantinople le siége de l'empire, l'Italie gémissait de sa pénurie d'artistes, et elle avait le plus souvent eu recours à l'école byzantine lorsqu'il s'était agi d'élever d'importants monuments. Elle était, à la vérité, couverte de ruines an-

tiques, modèles et matériaux précieux pour les nouvelles constructions; mais elle manquait de mains capables de les relever et de les coordonner sur d'autres plans.

Buschetto. — Ce furent ces mains habiles que les Pisans eurent la fortune de trouver en confiant leur œuvre à Buschetto.

Mais quel était ce Buschetto, dont il est si intéressant pour l'art de connaître l'origine? Était-il Italien? ou bien venait-il d'Orient, comme tant d'autres artistes, apporter à la triste Italie quelques rayons des arts byzantins?

Malheureusement, les vers qu'on lit sur le tombeau de Buschetto, étant effacés en partie, ne décident rien. Ce distique

Busket jac..... hic..... ingeniorum
Dulichio..... prevaluisse duci.

peut se restaurer en considérant *Dulichio* comme le nom de la patrie de Buschetto ou comme un adjectif se rapportant à *duci*. Un ancien manuscrit, porté depuis à la bibliothèque Vaticane, où on lisait : *Buschetum ex Græcia favore Constantinopolitani imperatoris obtinuerunt;* un livre de la cathédrale, où, suivant l'auteur *Del Santuario Pisano,* on remarquait ces mots : *Buschetto da Dulichio*[1]; enfin, la physionomie grecque du nom, sont les preuves des antiquaires qui soutiennent l'origine byzantine de l'illustre architecte[2].

D'un autre côté, Repetti se prononce formellement pour

1. Morrona, *Pisa illustrata,* lib. I.

2. Nous rappellerons aussi le document suivant : Fa l'anno 1080 con Ildebrando del Giudice, Uberto, Leone, Signoretto Alliata e Buschetto

l'opinion qui donne à l'auteur du Dôme l'Italie pour patrie; il s'appuie sur un contrat de la cathédrale, passé à Ripafratta le 2 décembre 1105, dans lequel Buschetto, fils de Giovanni Giudice, est désigné parmi quatre personnages qui auraient travaillé au dôme de Pise : *Uberto, Leone, Signoretto e Buschetto.*

Au nombre des auteurs qui revendiquent Buschetto pour l'Italie, nous citerons encore Morelli; celui-ci rappelle l'inscription suivante que Dondius lut à Rome, vers 1375, sur l'obélisque du cirque de Néron, relevé vingt-cinq ans auparavant :

Ingenio Buzeto bis quinque puellæ
Appositis manibus hanc erexere columnam.

Il la rapproche de celle du tombeau de Buschetto à Pise :

Busketi nisu, quod erat mirabile visu,
Dena puellarum turba levavit onus.

Il conclut enfin que cette dernière a été imitée de la précédente, que Buzeto et Busketus sont le même nom [1], et que cet architecte illustre n'était pas venu de l'étranger.

Nous laisserons donc choisir, parmi ces preuves contraires, quoiqu'il nous semble plus simple de penser que l'Orient, fournissant des modèles à Pise, y envoyait aussi des artistes. Toujours est-il que le nom de Buschetto est intimement lié à l'histoire du Dôme, dont il fut le fon-

---

da Dulichio che fu l'architecto; il capo di detti fu Ildebrando, gli altri furono ministri e ufficiali dell' opera come si trova vell archivio di detta opera. Arch. dipl. Fiorent., carte della Primaziale di Pisa.

1. Jacopi Morelli, *Epistolæ* septem. 1819.

dateur, et le seul que mentionnent les vers pompeux qu'on lit sur le tombeau. Ce nom fut si grand dans l'esprit de ses contemporains, qu'ils placèrent ses louanges auprès des inscriptions rappelant les hauts faits de la république, et qu'ils confondirent dans une même estime la gloire des arts et la gloire des combats.

Rainaldo. — A la mort de ce grand homme, dans les dernières années du XIe siècle, l'édifice était à peu près terminé, du moins jusqu'au point où nous avons signalé un changement dans la construction; mais il fut achevé par un certain Rainaldo, qui avait secondé Buschetto pendant la première partie de la construction, et qui mieux qu'un autre devait hériter de son talent. Une inscription en mosaïque (pl. XLVII), placée sur la façade en l'honneur de Rainaldo, nous révèle ainsi son nom :

Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum,
Rainaldus prudens operator et ipse magister
Constituit mire, sollerter et ingeniose.

Le sens de ces mots et la position en évidence où ils se trouvent écrits, s'opposent, selon certains critiques, à ce que Buschetto ait été l'architecte du Dôme. Sans parler de l'inscription du tombeau, qui démontre clairement la fausseté de cette assertion, nous trouvons, dans beaucoup d'annales anciennes et inédites, que les maîtres les plus enommés accoururent pour prêter à Buschetto leur concours dans l'immense édifice qu'il avait entrepris. Rainaldo fut sans doute un de ces hommes attirés par la réputation du maître, et qui, à sa mort, fut chargé de l'achèvement de son œuvre. Les mots *hoc opus* peuvent très-bien ne

s'entendre que de la façade, *operator* signifie maître ouvrier; quant à l'expression *magister,* Ducange, Facciolati et d'autres assurent qu'elle s'appliquait au chef des travaux. L'inscription porte encore : *et ipse,* ce qui relève l'importance de *magister* et indique la succession : on doit donc penser qu'il eut le premier titre avant la mort de Buschetto, et le second lorsqu'il le remplaça. Nous verrons bientôt, en parlant du baptistère, que Dioti-Salvi en est désigné comme l'architecte par le seul terme de *magister.*

Dédicace. — Le nouvel architecte termina les travaux en 1100; mais la dédicace n'eut lieu qu'en 1118, par le pape Gélase II.

Révolution opérée dans les arts par le Dôme. — Les Pisans étaient justement fiers de l'église qu'ils venaient d'élever dans leurs murs et qui défiait par sa magnificence toutes les villes voisines; ils y voyaient le souvenir de leur antique prospérité dans les nombreux fragments et inscriptions des siècles romains dont elle est remplie; ils y lisaient leur gloire, comme dans un livre toujours ouvert, sur ces pompeuses inscriptions qui racontent leurs victoires ou qui conservent les noms de leurs héros; ils ensevelissaient leurs morts à ses pieds, les confiant à la protection de son ombre tutélaire; ils y trouvaient en même temps la satisfaction de leur foi, de leur patriotisme et de leur piété filiale. C'était le centre de leur vie, la maison de la vie privée et aussi la maison de la vie publique à laquelle se rattachaient tous les grands actes de l'État; une entreprise importante allait-elle commencer,

une guerre, une croisade, étaient-elles à décider, ils se réunissaient au Dôme, et ces glorieuses délibérations de citoyens libres s'accomplissaient autour du sanctuaire; une

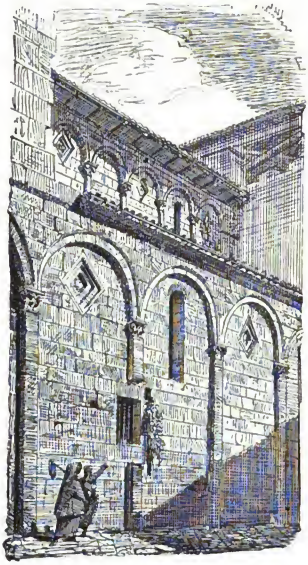


Fig. 13. — Façade latérale de San-Matteo.

peste venait-elle à éclater, toutes les prières convergeaient vers le Dôme; c'était au Dôme qu'on prenait la fameuse *madonna di sotto gli organi*, pour l'y reporter ensuite processionnellement. Ils y entassaient tous leurs souvenirs,

tous leurs trophées, et par une naïveté qui ferait sourire notre siècle sceptique, ils y suspendaient la peau du célèbre serpent de Migliarino, qui avait causé tant d'effroi dans les environs.

On comprend l'amour qui rattachait les Pisans à ce glorieux monument, par l'impression profonde qu'on reçoit en pénétrant dans ces nefs immenses et qu'il est impossible de décrire. On est saisi d'une véritable émotion au milieu de cette forêt de colonnes[1] où se perdent mystérieusement des filets de lumière, dans cette pénombre où tant de perspectives hardies et imprévues se lèvent devant vous en changeant sans cesse, sous ce toit merveilleux qui abrite à la fois le génie antique, l'art mystique du moyen âge et les souvenirs de huit siècles.

On s'explique alors la vénération des Pisans pour ce chef-d'œuvre, et aussi la révolution qu'il opéra dans les arts; on conçoit, en la partageant, l'admiration qu'il causa aux contemporains, et la séduction qui entraîna l'Italie, pendant deux cents ans, à y chercher des modèles. En effet, nous voyons, au XIe siècle, à la suite de la cathédrale, s'élever, seulement à Pise : *San-Matteo*, dont la façade postérieure, cachée dans un couvent, est imitée du Dôme (1100), *San-Andrea* (1100), *San-Paolo all'Orto* (1110), *San-Andrea in Chinsica* (1114, pl. XXXII), *San-Pietro in Vinculis* (1119), *San-Michele degli scalzi*, (1177), *San-Martino* (1195), et une foule d'autres églises dans les régions environnantes, qui furent comme un cortége d'honneur pour cette reine des basiliques.

---

1. On compte dans toute l'église quatre cent cinquante colonnes.

§ 2.

SANTA-AGATA. — SAINT-SÉPULCRE. — LE BAPTISTÈRE.

DIOTI-SALVI.

LE CAMPANILE DU DOME.

BONANNO. — GUILLAUME D'INSPRUCK.

Nous n'avons cité que des imitations exactes du style du Dôme, mais les successeurs de Buschetto furent loin d'adopter servilement ses exemples. Nous allons voir construire des monuments d'une tout autre forme, quoique revêtus du même style, et nous pourrons y saisir l'alliance précieuse de la tradition unie à la liberté de l'inspiration.

Santa-Agata (pl. XVI). — La petite chapelle de Santa-Agata, élevée derrière l'abside de San-Paolo-a-Ripa, en est une preuve remarquable. Cet édifice n'a aucune analogie avec les monuments précédents. Il est octogonal et terminé par un toit pyramidal; construit tout en briques, il n'a en marbre que les colonnettes et les chapiteaux, dont la sculpture est des plus simples. Il ne rappelle en rien le style romain, c'est du roman mêlé à de l'arabe, comme l'indique sa similitude avec certains tombeaux de Césarée.

Aucune inscription ne nous révèle l'âge de ce curieux édicule. Le vocable de cette chapelle résout cependant un peu la question; on sait, en effet, que sainte Agathe fut martyrisée à Palerme en 251, et que sa mémoire devint en Sicile l'objet d'une profonde vénération; on peut donc

croire que le culte de cette sainte se répandit à Pise après la prise de Palerme, en 1063, et que la construction du sanctuaire qui lui fut consacré remonte à cette époque. Le peu de sculpture qui accuse un style confirmerait cette conjecture.

Ce monument n'est pas le seul à Pise de cette forme si originale; Dioti-Salvi, l'un des plus remarquables continuateurs de Buschetto, éleva dans cette ville, vers le milieu du XIIe siècle, deux édifices à toit conique : le Saint-Sépulcre et le Baptistère.

SAINT-SÉPULCRE (pl. XVII). — Nous pensons, néanmoins, que l'idée et le plan du Saint-Sépulcre lui vinrent de plus loin.

On se rappelle que l'ordre des Templiers fut fondé à Jérusalem en 1118, et qu'en 1187, après la chute du royaume de Lusignan, ils se répandirent dans toute l'Europe où ils comptèrent jusqu'à 9,000 maisons. Il paraît que, même avant ce temps, ils possédaient des établissements en dehors de la Palestine, et le couvent qu'ils bâtirent à Pise, vers la moitié du XIIe siècle, est sans doute un des plus anciens. Remplis des souvenirs du Saint-Sépulcre, ils voulurent certainement posséder un sanctuaire qui, par ses formes, leur rappelât le lieu saint qu'ils étaient chargés de défendre.

Aujourd'hui le Saint-Sépulcre de Jérusalem ne ressemble aucunement au Saint-Sépulcre de Pise, mais celui de Jérusalem a changé, au lieu que celui-ci a gardé sa forme primitive. En effet, on retrouve exactement la silhouette adoptée par Dioti-Salvi, sur le sceau des chanoines qui desservaient le véritable Saint-Sépulcre au

XIe siècle; précieux reste dont nous devons la publication à M. le comte de Vogué[1].

C'était, pensons-nous, l'usage des Templiers de copier l'église de Jérusalem dans tous leurs établissements. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, le Saint-Sépulcre de Ségovie affecte une disposition analogue à celle de Pise.

Si Dioti-Salvi s'inspira du modèle qu'on lui proposa pour l'ensemble, pour le toit pyramidal, pour le portique circulaire au pourtour, avec des jours pris au-dessus, il fut loin d'abandonner les traditions romanes; les arcs intérieurs sont en ogives, comme les grands arcs doubleaux du Dôme, et on sent que tous les éléments de cette architecture émanent de cette source.

Le Campanile, à demi ruiné, fut restauré en briques dans la partie supérieure. On lit à la base les inscriptions suivantes, qui font considérer Dioti-Salvi comme l'auteur de ces constructions :

VIVIS OPERIS FABRICATOR
D-S TE SALVE T N·MINAT

Il est incontestable que cette tour fut bâtie en même temps que l'église, car les murs ont leurs parements bruts et la corniche est dépouillée d'ornements dans l'étroit intervalle qui sépare les deux édifices.

Baptistère (pl. XVIII), *fondation* (1153). — Précisé-

1. Pour compléter notre étude sur ce sujet, nous donnons, planche XXXIII, une miniature conservée à Saint-Nicolas où l'auteur a figuré le temple de Jérusalem sous la forme du Saint-Sépulcre.

ment à la même époque, Dioti-Salvi commençait le baptistère de Saint-Jean, en face la cathédrale. Une inscription, placée sur le premier pilier, à droite en entrant, mentionne la date, et une seconde, sur le pilier à gauche, le nom de l'architecte.

M·C LIII·MENSE·AVG
FACTA FUIT·H·C·C·
L·A·

✠ DEOTISALVI MAGISTER HVIUS OPIS.

Les fondations furent jetées sous le consulat de Cocco di Tacco Griffi.

Cinetto-Cinetti et Arrigo-Cancellieri, tous deux originaires de Pise, furent choisis pour seconder Dioti-Salvi et diriger les travaux sous ses ordres. Nous ne saurions dire au juste la position qui fut réservée à ces deux collaborateurs; ils auraient joué alors à peu près le rôle de nos entrepreneurs de bâtiments, puisque, d'après Marangone, ils se chargeaient d'amener les matériaux à pied d'œuvre, et qu'ils firent venir de l'île d'Elbe ou de la Sardaigne plusieurs des grosses colonnes du rez-de-chaussée.

Les constructeurs modernes de Paris se seraient vus dépasser eux-mêmes pour la rapidité des travaux en cette occasion. Vasari rapporte que, suivant un manuscrit des archives du Dôme, les colonnes, les pilastres et les voûtes, auraient été élevés dans l'espace de quinze jours.

Suspension des travaux. — Telle fut la rapidité qui présida à l'érection des deux premiers ordres; puis, faute d'argent, l'ouvrage resta en suspens. Les dons de Roger,

roi de Sicile, avaient déjà puissamment aidé à cette construction; mais, pour l'achever, on fut obligé, en 1164, d'avoir recours à une contribution générale. Il se trouva alors 34,000 familles[1] qui y contribuèrent en payant chacune un denier ou sol d'or, équivalant à un florin.

Corrections. — L'œuvre put alors se poursuivre, mais l'histoire de la construction nous fournit peu de renseignements, et on est obligé de les chercher sur l'édifice lui-même. Un examen attentif y fera découvrir des parties commencées, puis abandonnées, qui témoignent de l'incertitude des plans ou des modifications apportées au plan primitif.

Fig. 14. — Voûtes du premier étage.

Au niveau des grandes impostes intérieures on trouve des naissances de voûtes d'arêtes, avec de grosses baguettes A (fig. 14) pour en décorer les nervures, et on s'aperçoit que cette construction fut interrompue pour faire place à une voûte en berceau beaucoup plus haute et coupée de distance en distance par des arcs doubleaux. Nous avons cherché à rendre compte de cette singularité dans le croquis ci-contre; on ne sera pas moins étonné de voir d'anciennes fenêtres à demi bouchées par ces arcs doubleaux.

1. Malte-Brun porte à cent vingt mille âmes la population de Pise au temps le plus florissant de la république.

L'inscription suivante qu'on lit au premier étage où ces changements eurent lieu, relate clairement la date d'une sorte de reconstruction :

ANNI. DNI. MCCLXXVIII
EDIFICHATA. FVIT DE NOVO.

Nous donnons plus loin, page 67 (fig. 19), un fac-simile de cette inscription.

En effet, sous la coupole écrasante qui couronne l'édifice et sous un fatras gothique rajusté après coup, on retrouve une forme de toit plus svelte et plus élégante, qui décèle la même main qu'au Saint-Sépulcre. Enfin, comme à l'ancien Sépulcre de Jérusalem, on constate que le cône était tronqué par le haut, si bien que le sol intérieur est encore incliné pour l'écoulement des pluies. Depuis peu on a découvert un document curieux du xve siècle, d'après lequel les chanoines s'engageaient à construire la calotte hémisphérique du sommet. Nous avons essayé (pl. XIX et XX) de rappeler la première pensée de l'auteur, en dégageant le haut de l'édifice du comble sphérique et des fioritures si peu en harmonie avec la simplicité noble et sévère du soubassement.

Description. — L'extérieur, tel que nous le trouvons aujourd'hui, se compose, à rez-de-chaussée, de colonnes corinthiennes engagées dans les murs et qui soutiennent des arcs en plein cintre (pl. XXI); au premier étage, d'une galerie circulaire surmontée à son tour par les ornements bizarres dont nous venons de parler.

A l'intérieur, trois gradins sont disposés tout autour de l'église, et forment une espèce d'amphithéâtre qui faci-

litait aux fidèles la vue des cérémonies. Huit colonnes isolées et quatre piliers soutiennent la loge du premier étage. Au milieu du baptistère (pl. xx), est une cuve octogonale en marbre, avec des rosaces très-détaillées, et sculptées, dit-on, par le Siennois Lino. Elle est élevée de trois degrés.

Au commencement du XIVe siècle, un autel (pl. xx) fut élevé près de cette cuve par un certain chanoine Galginus, qui en fit don au baptistère. Nous avons transcrit l'inscription qu'on lit à droite et qui fait mention de cette circonstance, et nous la donnons ci-contre (fig. 15).

Campanile. — La cathédrale, dotée d'un baptistère, manquait encore de campanile.

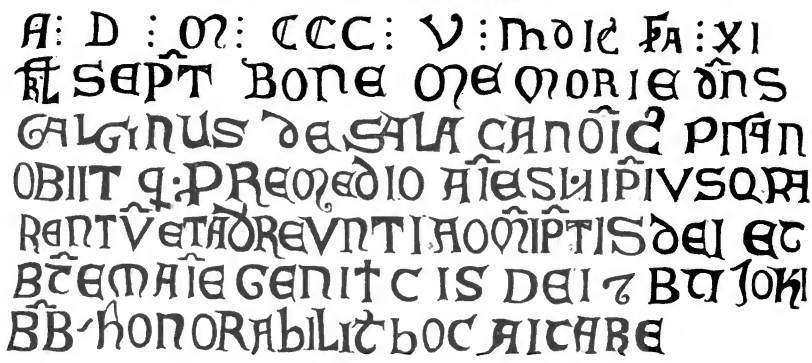
En 1155, un architecte vénitien nommé Buono avait bâti le campanile de Saint-Marc. Les Pisans, saisis du désir de rivaliser avec les Vénitiens, conçurent le projet d'en élever un plus magnifique, et ils confièrent cette tâche patriotique à Bonanno[1], qui s'était distingué dans la composition et la fonte des portes du Dôme et dans l'érection des nouveaux remparts.

Ce grand artiste se montra à la hauteur de sa mission, et, tout en s'inspirant des éléments d'architecture des monuments environnants, il sut créer une œuvre originale et harmonieuse.

Bonanno fut moins heureux pour sa construction que dans le choix des formes élégantes qu'il sut trouver. Tout le monde connaît l'effrayante inclinaison de cette tour, et

1. Le nom de Bonanno a été retrouvé dans des fouilles au pied de la tour sur un fragment d'inscription (V. pl. XXII).

Fig 15. — Inscription sur le pilier à gauche de l'autel au baptistère.



Anno Domini MCCCV in hoc die Februarii XI
Hic sepultus bone memorie Defunctus
Galginus De Sala canonicus Pisanus
Obiit qui pro remedio anime sue piusque parentum et ad reverentiam Omnipotentis Dei et
Beate Marie Genitricis Dei, Beati Johannis
Baptiste honorabilis fecit hoc altare.

beaucoup de gens se demandent s'il n'y a pas dans ce phénomène une bizarrerie d'artiste. Ce préjugé est si répandu, qu'on trouvera peut-être quelque intérêt à suivre l'étude détaillée dont cette question a été l'objet pour nous.

La première impression, en arrivant au pied de la tour, suffirait presque pour réfuter les singulières opinions formulées en cette circonstance, comme celles qui attribuaient à l'architecte la pensée de symboliser la république penchant alors vers sa ruine [1].

On commence par être si effrayé, qu'il faut songer pour se rassurer à tous les siècles qui, sans la détruire, se sont assis sur son sommet, et on conclut déjà que, dans un terrain marécageux, où tous les monuments tassent, où les tours, comme celles de Saint-Michel ou de Saint-Nicolas, se sont affaissées, où toutes les maisons sont fondées sur pilotis, il aurait fallu être insensé pour tenter une pareille aventure. Mais, pour achever de se convaincre que c'est au sol seulement qu'on doit attribuer cet accident, il suffit de suivre la construction pas à pas. On assistera alors au spectacle saisissant des continuelles inquiétudes de l'auteur, de ses efforts constamment déjoués, et de son audacieuse habileté pour triompher de la faiblesse du sol.

Fondation (pl. XXIII et XXIV). — La tour est fondée la vigile de Saint-Laurent de l'année 1174, ce que nous apprend l'inscription à droite de l'entrée.

L'œuvre s'élève alors sur de larges et profondes fon-

---

1. Tronci, *Ann.*, p. 5.

dations [1], appuyées sur un nombre infini de pilotis, contre-boutées intérieurement par des murs d'éperon, et qui devaient inspirer une parfaite confiance au constructeur. La tour se construit d'aplomb, comme l'atteste la hauteur de cette première zone, égale de tous côtés.

Construction et correction des hors de niveau. — Mais, arrivé à 11 mètres au-dessus du sol, on aperçoit déjà qu'une pente de plusieurs centimètres entraîne la tour du côté du midi. La première voûte hémisphérique était alors fermée, et même, ce qu'il est bien important de remarquer, on avait si peu songé aux affaissements ultérieurs de l'édifice, qu'une gargouille (fig. 16) destinée à rejeter au dehors les eaux de ce premier étage avait été préparée sur le point aujourd'hui le plus haut. Tout en continuant les travaux, on cherche à ramener vers l'intérieur le centre de gravité qui se déplace, et, en élevant la première, la seconde et la troisième galerie, on apporte successivement des corrections de niveau de 3, 4 et 7 centimètres, ce qui indique alors pour la tour un enfoncement de 14 centimètres de plus au midi qu'au nord.

Fig. 16. — Gargouille aujourd'hui à contre-pente.

1. Nous tenons ces détails d'un ouvrier qui avait, en 1838, travaillé à des sondes au pied de la tour, et vu les fondations à découvert.

Suspension des travaux. — C'est sans doute ici que s'arrête l'œuvre de Bonanno, et c'est évidemment à cette hauteur que nous devons fixer la suspension des travaux pendant soixante ans.

Ils sont repris en 1234, comme l'indique la promesse [1] faite le 27 décembre 1233, par Benenato, fabricien de la cathédrale, qui, en entrant en charge, jure de réparer le Dôme et de continuer l'élévation du campanile, suivant la possibilité et les moyens dont on pourra disposer.

Pendant l'interruption des travaux la tour s'était encore inclinée de 14 centimètres, ce qui, ajouté aux 14 centimètres déjà signalés, produisait à la base un affaissement de 28 centimètres plus grand d'un côté que de l'autre.

Guillaume d'Inspruck, chargé, à ce que l'on croit, de ce périlleux achèvement, continue l'entreprise et le changement d'architecte est sensible dans les légères modifications de la décoration : les dessins deviennent différents; on sent une autre main sous le même style.

La témérité du nouvel architecte est suivie de conséquences encore plus rapides qu'aux premiers étages. Après avoir reconquis le niveau en donnant 14 centimètres de hauteur en plus aux colonnes du midi, il lui faut, au cinquième étage, remédier à une nouvelle inclinaison par une correction de 8 centimètres. Il ne se décourage pas de relever cette sorte de rocher de Sisyphe, et nous constatons encore une correction de 9 centimètres au sixième étage.

---

1. Arch. dipl. Fiorent., carte della Primaziale.

C'est alors, devant l'impossibilité de maîtriser la compression du sol, qu'on s'arrête pour la seconde fois, en attendant que Thomas de Pise ait l'audace de poser la couronne des cloches, où ces efforts de redressement se manifestent encore.

Il est à croire qu'élevée un peu plus haut, cette belle tour qui devait contribuer à la gloire de Pise n'y aurait laissé que le souvenir d'une catastrophe, car, après l'achèvement complet des travaux, nous signalons, sur la plate-forme, un dernier hors de niveau de 80 centimètres.

Affaissement général. — Ce n'est pas tout : ces mouvements effrayants se rattachent sans contredit à un tassement général et considérable, dont l'inégalité a produit le déversement de la tour. Ce tassement doit être, en moyenne, d'environ $2^{m}40$, si l'on en juge par l'abaissement du seuil du campanile au-dessous du seuil de la cathédrale le plus voisin : ces deux seuils étaient sans doute primitivement de niveau.

Matériaux. — Nous n'entrerons pas dans la description de cet édifice, que les dessins feront mieux connaître. Nous ajouterons seulement quelques détails sur la construction.

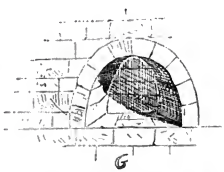


Fig. 17. — Niche dans l'intérieur de la tour destinée à soutenir une poutre.

Le parement extérieur est tout en marbre blanc, et l'intérieur en pierre de la Verruca. Le milieu des murs est un blocage composé de débris de pierres et d'ex-

cellente chaux. Nous remarquons aussi que les marches d'escalier, les assises et les trous de boulins pour les échafaudages suivent la pente générale.

Il reste dans le grand puits, au centre de la tour, les traces d'une voûte dont nous avons parlé, et au dessus, celles de deux planchers en bois. Les poutres de ces planchers se plaçaient dans des directions perpendiculaires l'une à l'autre. Deux maîtresses pièces se logeaient dans des niches circulaires G (fig. 17), ou dans des trous précédés de corbeaux E (fig. 18), tandis que des corbeaux plus élevés F (fig. 18) indiquent encore le plan des lambourdes.

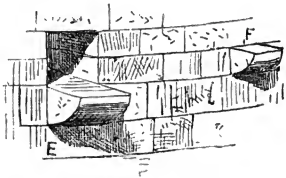


Fig. 18. — Consoles dans le vide de la Tour.

Diverses tours penchées. — Il pourra paraître curieux, en finissant l'étude consacrée à ce campanile, de connaître les dimensions des principales tours penchées.

Tour degli Asinelli, à Bologne. . .	97m
— Garisenda, — . . .	51
— Nueva, à Sarragosse [1]	61
— Campanile de Pise.	54
— Saint-Nicolas, à Pise.	36
— San-Michele degli Scalzi. . . .	44

1. *Magasin pittoresque,* 1852, p. 61.

D'autres tours moins renommées se voient aussi à Mantoue, à Ravenne, à Padoue, à Rovigo, à Ateca, à Bubierca, à Calatayud, etc.; mais parmi tous ces exemples, le campanile de Pise est peut-être le plus célèbre, et certainement le plus élégant, bien qu'il soit incomplet et inachevé.

Si nous avons longtemps insisté sur la cause de son inclinaison, c'est qu'il nous est impossible d'admettre que l'auteur de ce chef-d'œuvre ait eu besoin, pour sa gloire, d'une conception si bizarre; il nous semble d'ailleurs que l'admiration pour un tel caprice abaisserait le génie de l'architecture des grandeurs de la poésie aux proportions des tours de force.

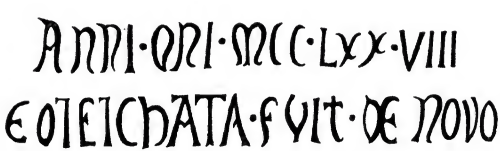


Fig. 19. — Fac-simile d'une inscription au baptistère. (V. page 59.)

§ 3.

ARCHITECTURE MILITAIRE ET CIVILE.

Nous ne nous sommes à peu près occupés, jusqu'ici, que des édifices religieux, dont les sommets élevés vers le ciel dominent presque seuls l'obscurité des siècles. Ils sont les points de repère dans ces âges reculés. Mais voici que nous nous avançons vers des temps plus clairs, où l'ensemble des monuments et de l'histoire va nous apparaître plus nettement, et l'architecture militaire, l'architecture civile elle-même, viendront compléter le tableau que nous essayons de tracer des édifices de Pise. Moins bien conservés, pour la plupart, que les églises placées sous l'égide de la foi, ces édifices, à partir du XIIe siècle, ont laissé cependant des restes assez complets pour former une étude intéressante.

Fortifications. — *Enceinte. Face occidentale.* — S'il est très-difficile d'établir la position du premier et du second cercle de murailles, pour le troisième que nous allons examiner, nous pouvons suivre partout les remparts encore debout, et nous avons entre les mains les renseignements les plus précis sur leur construction.

Au milieu du XIIe siècle, les murailles du second cercle avaient été débordées depuis longtemps par les ha-

bitations particulières, qui les dérobaient complétement à la vue. C'est ce qui explique le récit de Benjamin de Tudela, chef des rabbins, qui visitait en 1159, à Pise, les écoles hébraïques, quand il affirme que la ville n'avait aucune ceinture de remparts : *civitas nullo cincta muro.*

On doit croire pourtant qu'aussitôt après l'achèvement du Dôme, les Pisans songèrent à en défendre les richesses contre leurs ennemis ; ils commencèrent même ce travail avant 1140, comme le prouvent plusieurs manuscrits qui constatent qu'alors la via Santa-Maria était renfermée dans la cité. La face orientale des murs, d'après ce document, était donc achevée.

On y avait réservé six portes, qui toutes sont bouchées aujourd'hui. Elles sont cintrées en ogives, et se trouvent considérablement remblayées du côté de la ville, mais dégagées au dehors.

Ce mur porte l'empreinte de trois âges de constructions différentes : à 1^{m} 50 au-dessus de terre, on remarque de petits matériaux très-soignés, qui correspondent sans doute à la première époque ; puis une zone de grosse construction de 3^{m} de hauteur, enfin, au-dessus, on aperçoit encore de grosses pierres moins bien cimentées, et dont les ruines furent peut-être relevées après les grands désastres de la république.

Cette face occidentale ne dut pas être d'abord étendue jusqu'à la place du Dôme, puisque en 1154 Bonanno fut chargé de continuer la muraille commencée à la porta al Mare.

Ces travaux traînèrent en longueur, car en 1157, les Pisans, redoutant les intentions de l'empereur Barberousse à leur égard, lors de son voyage à Rome, où il allait

s'emparer de la couronne, s'empressèrent de construire des défenses provisoires pour suppléer aux murs de pierre qui leur manquaient. Michele da Vico raconte ainsi ce fait : *Circumjicierunt civitatem castellis et turribus ligneis et bertreschis, pro timore Frederici regis Romam venientis.*

Porta al Leone. — *Faces septentrionale et orientale.* — On s'était arrêté vers la *Porta al Leone.* Au-dessus du mur on voit un lion de marbre blanc d'un bel aspect, placé autrefois sur une console en dehors de la ville et qui probablement fit donner son nom à la porte. Près de cette entrée importante et pour la protéger, s'élevaient deux tours séparées (fig. 20) qui furent envahies en 1369 par les ennemis et dérasées par ordre de Gambacorti. Tronci fait aussi mention d'un *antiporto,* c'est-à-dire d'une double enceinte au-devant de l'entrée.

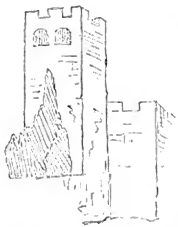


Fig 20. — Tour de la Porta al Leone (d'après une marqueterie du Dôme).

De là, la muraille prenait la direction de la porte Calcesana, jusqu'à laquelle on comptait sept portes intermédiaires.

On la poursuivit ensuite jusqu'au ponte della Spina, aujourd'hui *alla fortezza,* où l'on vient de dégager la jolie porte *alle Piagge.*

Face méridionale. — Enfin, la Chinsica elle-même fut enveloppée dans des murailles semblables. Elles étaient, dans ce dernier parcours, percées de cinq

portes, dont la dernière, Porta Legatia, aujourd'hui *al Mare,* était munie d'un fossé, d'un pont-levis et de contrescarpes.

Un ancien document fait encore mention, en cet endroit, d'une porte San-Paolo; il rappelle que les processions sortaient par cette porte, dont on ne retrouve aucune trace aujourd'hui. Les Florentins rasèrent certainement cette partie des remparts, où se dirigea leur attaque. Le seul souvenir qui nous reste de l'ancien état de choses est le tableau de Vasari qu'on voit dans le grand salon du Palais-Vieux, à Florence. S'il faut en croire le témoignage de ce peintre, malheureusement peu exact, la muraille, à partir de San-Paolo-a-Ripa, s'éloignait perpendiculairement au fleuve, puis, retournant parallèlement, était garnie d'une tour et d'un bastion. C'est là que les Florentins avaient pratiqué leurs brèches, et derrière ces murailles démantelées on aperçoit d'autres défenses en terre élevées à la hâte par les courageux Pisans, dont l'artillerie foudroie les assiégeants.

Construction. — Dans tout le pourtour de cette enceinte, on remarque des bandes de constructions différentes qui accusent plusieurs époques. Au XIVe siècle, on dut perçer plusieurs portes et couronner la muraille de créneaux carrés comme les faisaient les Guelfes et munis de meurtrières. Ainsi, une inscription de 1342 fixe à cette époque la construction de la porta al Leone. Par une délibération *degli Anziani,* du 1er juillet 1346, Ranieri della Gherardesca reçut le titre de maître des murs de Pise depuis la porte *al Parlascio* jusqu'à la porte Calcesana, en récompense de 10,000 florins d'or qu'il donna

pour les élever. Un manuscrit de l'hôpital de Santa-Chiara mentionne également un certain Giov. Filippo Bucci, qui plus tard, en 1346, fait un payement à Cecco di Lemo, directeur des travaux des fortifications.

Il s'agit évidemment là de restaurations ou de reconstructions, et non du plan primitif.

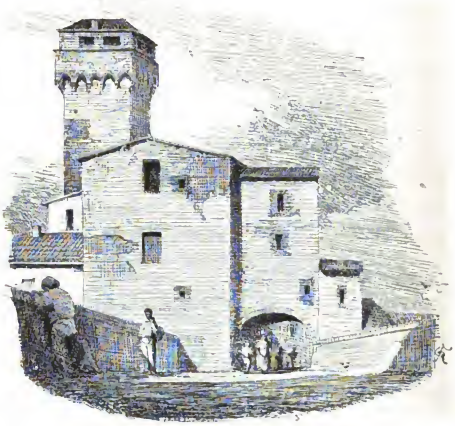


Fig. 21. — Torre Guelfa en tête du pont al Mare.

Citadelle et arsenal. — A l'enceinte continue se rattachait, à l'ouest, près de l'Arno, une citadelle qui protégeait l'arsenal des Pisans. Cet arsenal fortifié et flanqué de trois tours fut construit en 1200, sous le podestat guelfe Porcari, en remplacement de l'ancien, devenu insuffisant.

Deux tours, Guelfa et Ghibellina, reliées jadis par un rempart existent encore; la Guelfa est en tête du ponte al Mare (fig. 21).

Cet arsenal était assez considérable pour contenir sept cents galères, leurs magasins de bois, de matériel naval, et jusqu'aux logements des ouvriers. Plus tard il s'accrut de deux petits bâtiments dont Tronci dit avoir vu les ruines; il fut dévasté en 1406 par les Florentins.

Forteresse de la Verruca. — En dehors de la ville, pour compléter leur système de fortifications, les Pisans possédaient beaucoup de châteaux. Le plus célèbre, dans le voisinage, est celui de la *Verruca,* dont l'utilité stratégique était immédiate pour la défense de la ville. Élevé sur la cime de la Verruca, la montagne la plus haute des environs, il dominait, comme une vigie, une immense étendue de territoire, de sorte que les sentinelles qu'on y plaçait, apercevant une grande partie de la Toscane, et même, dans les beaux jours, les côtes de la Provence, pouvaient, avec des signaux, avertir les habitants des démarches de l'ennemi. L'utilité de ce fort avait été reconnue avant l'érection des remparts de la ville, et sa construction remonte aux premières années du XIIe siècle, comme l'indique l'inscription qu'on lit sur un bastion à l'ouest :

A DI DODICI. GYGNO. MCIII.

Il est bâti en pierres équarries, et se confond avec les rochers qui lui servent de base et d'où l'on tire les meilleurs matériaux du pays.

Habitations. Tours. — Nous n'aurions qu'une idée imparfaite de l'époque si nous n'examinions les restes d'architecture civile comme nous avons essayé de le faire pour l'architecture militaire. Elle porte un cachet particulier de ressemblance avec celle-ci, et emprunte aux mœurs du temps son caractère de rudesse et d'austère grandeur. Dans ces constructions destinées à la guerre plus encore qu'à la paix, et à la guerre entre voisins, les tours occupaient nécessairement une très-grande place.

L'usage de bâtir des tours, d'où vient, dit-on, le nom de Tyrrhéniens, fut de tout temps fort répandu en Toscane. Les Pisans avaient, dès l'époque la plus reculée, la réputation d'élever habilement ces sortes d'édifices, puisque nous voyons, en 1126, les Milanais leur demander des architectes pour construire des tours de bois contre une ville ennemie.

Nombre des tours. — Les récits des historiens s'accordent à affirmer que Pise était remplie de tours.

Le rabbin Benjamin, dont il a été question plus haut, et dont le témoignage oculaire est précieux, parle de leur multitude en ces termes qu'il ne faut pas, suivant nous, prendre à la lettre : *Est autem hæc civitas maxima decies mille turribus instructa; quibus in ædibus extructis, orto dissidio, ad mutua bella utuntur* [1].

On lit dans Muratori que, sous l'empereur Frédéric II : *Nobilium locupletum erat gloria turres habere. Quo tem-*

---

1. Cette grande cité est munie de dix mille tours. Elles sont bâties dans les habitations, et lorsqu'une discorde s'éleve, elles servent à la guerre civile.

pore urbes Italiæ singulæ multis turribus inclytæ florebant [1].

Lanci, qui rapporte que cette manière de construire était générale en Toscane, en estime le nombre à 10,000.

Dempsero et Marangone portent à 15,000 le nombre des tours de Pise, ajoutant que chaque maison était une tour.

Tronci soutient sérieusement qu'il y avait 16,000 tours, et il dit que, le 1er août, on arborait sur leurs sommets trois étendards portant. l'un les armes de l'empereur, l'autre de la commune, et le dernier du peuple.

D'autres écrivains comparent Pise à une forêt de tours.

Construction (pl. XXVIII). — Il reste trop peu de ces constructions pour qu'on puisse apprécier nettement leur caractère primitif. Une des mieux conservées et des plus anciennes est située derrière San-Frediano, tout près de l'antique porta Aurea. Nous avons essayé, sur la gravure à laquelle nous renvoyons, de restaurer les balcons dont cette façade était munie, et qui servaient alternativement à l'agrément ou à la défense [2].

Immédiatement au-dessus des arcs en ogives, on voit une rangée de trous qui traversent entièrement le mur. Tout l'édifice, jusqu'à cette hauteur, semble destiné à être caché, à cause de l'absence complète de moulures et d'ornements. A ce dernier étage,

---

1. Les nobles riches se faisaient gloire d'avoir des tours. A cette époque, chaque ville d'Italie montrait son éclat par une multitude de tours.

2. Profess. Aless. Romani. . .. per solazzo e difeza.

dont le haut est démantelé, il y a plus de richesse; les moulures et le joli chapiteau roman que nous donnons

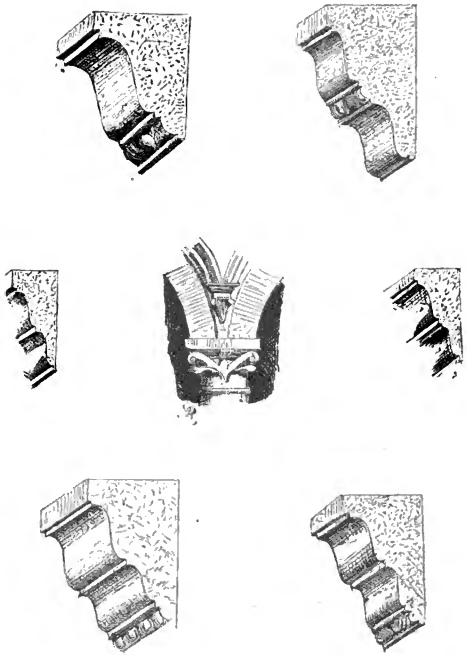


Fig. 22. — Profil des bandeaux et chapiteaux du second étage sur une maison romane, près de San-Frediano.

ci-contre (fig. 22) sont la preuve que le fond de la construction devenait alors visible.

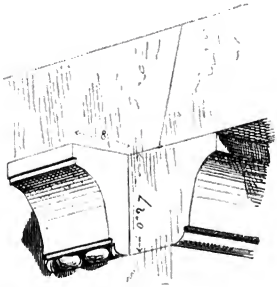


Fig. 23. — Console à rez-de-chaussée, maison romane derrière San-Prediano.

Notons en passant les corbeaux (fig. 23), sur la façade en retour, qui supportaient probablement les poutrelles d'un pont pour relier cette tour à sa voisine.

Les restes de constructions qui nous indiquent l'existence des balcons sont confirmés par plusieurs peintures du Campo-Santo, dont nous avons recueilli quelques fragments (fig. 24). On y verra la justification de notre restauration.

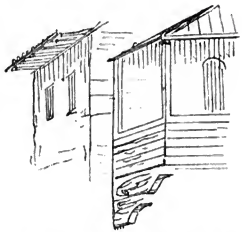


Fig. 24. — Ancien balcon dessiné d'après une fresque du Campo-Santo.

A l'intérieur, on retrouve un ancien plancher, peut-être le seul subsistant à Pise de cette époque, et

porté sur un système semblable de corbeaux (fig. 25). Le plancher au-dessus, soutenu de même, se trouvait dans une position perpendiculaire au premier. Tous les bois en ont disparu [1].

Les étages du bas devaient renfermer les appartements et les chambres d'habitation, que les balcons rendaient plus agréables, tandis que la partie supérieure était vrai-

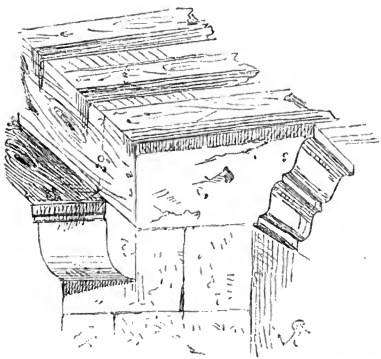


Fig. 25. — Détails d'un plancher intérieur (maison romane derrière San-Frediano).

semblablement réservée aux salles d'armes et aux petits arsenaux des tours.

Les tours des principales et des plus riches familles

1. Voir l'excellente restauration qui a été faite de cette maison dans *l'Architecture civile et domestique au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, de MM. Verdier et Cattois. — A Morel, 13, rue Bonaparte.

étaient couronnées de créneaux, indication de puissance qui obligeait leur propriétaire à fournir une galère à la république.

Il est probable que, dans les petites habitations, la tour composait tout l'édifice, mais que, dans les grandes, la tour s'élevait sur un point seulement, comme au palais del Podesta, au Palais-Vieux de Florence, ou au palais public, à Sienne.

Dans la via Santa-Maria, près du cabinet d'histoire naturelle, on remarque une série de cessortes d'habitations, toutes composées de la même manière, avec de grands arceaux dans le bas et des baies plus petites au-dessus. On y observe les corbeaux ordinaires en pierre, accompagnés de trous A (fig. 26) dans lesquels on faisait entrer les solives des planchers exté-

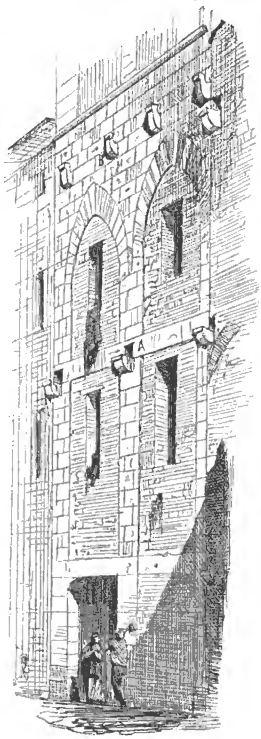


Fig. 26. — Ancienne maison (via Santa-Maria).

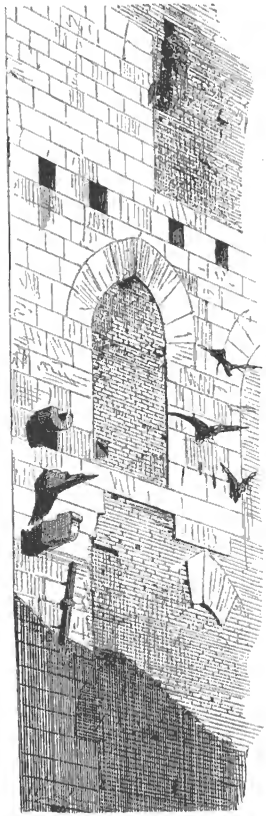


Fig. 27. — Tour ruinée, via *delle belle Torri*.

rieurs, et au-dessus, des crochets B (fig. 26) qui devaientrecevoir la lambourde du toit des balcons et les empêcher de se déjeter en dehors.

Au rez-de-chaussée, on retrouve les corbeaux qui soutenaient le pied des jambes de force ou consoles des balcons.

Il est difficile de savoir comment les vastes arceaux de ces maisons, qu'on voit aujourd'hui remplis d'une maçonnerie moderne, pouvaient être fermés. Nous serions portés à croire qu'ils l'étaient en briques, d'après un exemple que nous avons découvert dans une des ruelles de Pise, où la brique, très-soignée, était certainement du même âge que les piédroits qui l'encadraient.

La via delle belle Torri nous offre plusieurs spécimens intéressants de ces constructions. On aperçoit dans l'une d'elles, dont nous donnons ci-contre un croquis (fig. 27), un reste de solive extérieure et la tête d'une gargouille.

L'histoire nous a conservé le souvenir de plusieurs tours de Pise qui ont disparu dans la suite des temps.

La tour la plus large et la plus élevée de Pise était la *Torre vittoriosa*. Elle avait été bâtie en 1336, en tête du pont della Spina, à l'endroit où un combat des plus violents fut livré par Bonifazio della Gherardesca contre les rebelles, qu'il défit. Une inscription commémorative de cette victoire y avait été placée.

Tronci rappelle qu'il existait une tour dite *dei Giudici di Gallura*, située en avant de la rue du Borgo, sur la place de Porci, et que cette tour, en 1325, s'écroula, ainsi que beaucoup d'autres, sous les coups d'une bourrasque furieuse. Il ajoute que cinquante personnes furent écrasées par sa ruine.

La plus fameuse est la tour de la Faim, où mourut Ugolin. Les restes en ont subsisté longtemps sur la place des chevaliers de Saint-Étienne. Lorsque Ugolin fut pris, l'archevêque et ses adhérents se servirent de la tour dei Gualandi, aussi appelée *delle sette Vie*, à cause des sept rues qui débouchaient autour d'elle, et ils l'y enfermèrent avec ses enfants pour l'y faire mourir. C'est après cette mort tragique qu'on nomma cette même tour *Torre della Fame*.

> Breve pertugio dentro della muda [1]
> La qual per me ha 'l titol della Fame.
>
> (Dante, *Inf.*, cant. XXXIII.)

---

1. *Muda* est l'endroit où l'on mettait les oiseaux de proie pour

L'histoire de plusieurs tours se rattache à ce drame affreux. Le palais del Comune et le palais du Peuple, où logeait Ugolin, se trouvaient l'un et l'autre sur l'emplacement du Mont-de-Piété : tous deux étaient fortifiés d'une tour. D'après une inscription placée dans le cloître de cet établissement, le comte se serait réfugié dans une de ces tours, où il fut pris.

Restauration. — Les nombreuses restaurations que subirent les tours rendent presque impossible de se faire une idée exacte de leur première forme. Chaque faction victorieuse commençait par raser les habitations de ses ennemis, et ceux-ci relevaient leurs tours aussitôt que la fortune leur souriait de nouveau. On s'explique ainsi les portions considérables reprises à diverses époques et les reconstructions en briques, matériaux moins chers et plus à la portée des vaincus. Nous avons figuré ci-contre ce genre de surélévation (fig. 28).

Ruine totale. — Mais ces ruines partielles n'étaient rien auprès de la ruine totale qui devait les frapper lors de la seconde conquête de Pise par les Florentins, en 1509. Ces ennemis impitoyables les rasèrent toutes à la hauteur de 15 ou 16 mètres, qu'elles dépassent rarement maintenant. Ce fut une effroyable catastrophe. La destruction fut si complète, que la ville était inhabitable sous Jules II.

En effet, l'histoire raconte qu'on avait proposé à ce pape d'y asseoir un concile qu'il devait réunir, et il ré-

---

renouveler leurs plumes, ce qui laisse penser à Buti que cette tour servait à renfermer l'*aigle public*.

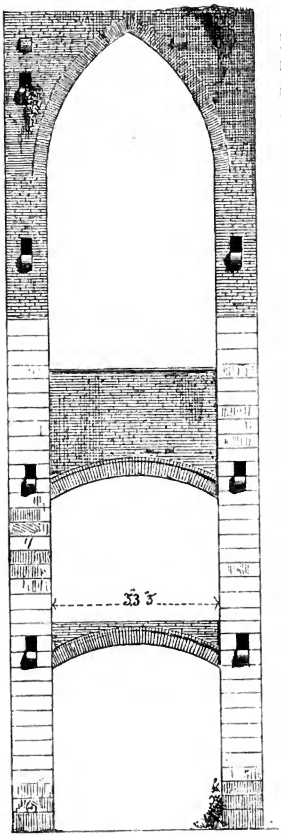


Fig. 28. — Ancienne tour surélevée en briques.

pondit qu'après tant de ravages, on ne pourrait trouver de maisons pour les évêques. Voici un fragment de la lettre qu'il écrivit à cette occasion : *Quis ignorat, quod dolenter dicimus, urbem Pisas, prope quatuordecim continuos annos obsessam durissime fuisse et ad eam desolationem bello redactam ut* RARISSIMÆ DOMUS INTEGRIS PARIETIBUS IN ILLA CONSISTANT, ET FERE SINT QUÆ CONTIGNATIONIBUS ET SOLARIIS MUNIANTUR. *Habitarentne ibi sanctæ Romanæ Ecclesiæ cardinales, patriarchæ, archiepiscopi, episcopi, abbates, principes? etc*[1].

1. Qui peut ignorer, nous le disons avec douleur, le siége cruel que Pise a subi, et la désolation où la guerre l'a réduite; de sorte que peu de maisons y con-

Si le sommet de ces tours a été abattu partout, les parties inférieures subsistent généralement; elles avaient été presque perdues sous les enduits et les crépits modernes, lorsque le tremblement de terre de 1846, en ébranlant les pierres, dessina par des crevasses les anciennes ogives sur un grand nombre de façades.

Maisons du peuple. — A côté de ces forteresses intérieures dans lesquelles se renfermait l'aristocratie du pays, comme dans les vieux donjons de nos châteaux français, il y avait, au dire de Flaminio-dal-Borgo, des demeures beaucoup plus modestes, souvent misérables et quelquefois en bois. C'est là qu'habitaient *i popolani* (les bourgeois), et *minuti* (le menu peuple). Par un mouvement analogue à celui qui amena chez nous l'émancipation des communes, tous ces gens du peuple s'étaient ligués pour résister aux tyrannies des grands. Ne pouvant avoir chacun leur palais fortifié, ils s'étaient cotisés pour avoir le palais commun, où s'élevait une tour, la plus haute et la plus forte de la ville, et ils s'y réunissaient au premier signal. Cette tour, *del comune,* manifeste au XIIe siècle le caractère démocratique des républiques italiennes.

Rues, *dimensions.* — S'il est vrai que la population pisane s'éleva dans ces temps à 120,000 âmes, on conçoit combien elle devait être resserrée dans une enceinte

---

servent leurs murs debout, et qu'on n'en trouve presque pas qui soient encore garnies de planchers et de terrasses; où pourraient habiter les cardinaux de la sainte Église romaine, les patriarches, archevêques? etc...

(Flaminio dal Borgo, *Dissert. sull' origine della Universita Pisana.*)

qui ne contient en superficie qu'environ 250,000 hectares, ce qui laissait par conséquent 20 mètres seulement à chaque habitant[1]. On s'explique alors l'étonnante élévation des édifices et le rétrécissement des rues.

La largeur de la rue du Bourg, sans doute la plus importante, n'excède pas 4^{m} 50 en certains endroits, et la via *delle belle Torri*, que son nom semble ranger parmi les plus remarquables, n'a pas en moyenne plus de 5^{m} 50, non compris les encorbellements qui réduisaient peut-être à 3 mètres le passage de la lumière. Avec nos habitudes de larges rues, de maisons alignées et nivelées par une administration d'une géométrie implacable, nous sommes étonnés de ces ruelles profondes, encaissées dans des constructions de 30 à 40 mètres de hauteur, et nous nous sentons saisis de surprise devant leurs perspectives aiguës et brisées.

Physionomie des rues. — Pour nous, fatigués à Paris de la monotonie des longs horizons de pierres, nous aimons à nous jeter par le souvenir dans ces ruelles si dédaignées aujourd'hui. Là, dans leurs ombres mystérieuses, murmure à toute heure une foule de promeneurs, de marchands et d'acheteurs, comme les flots d'un torrent profond; les boutiques, ensevelies dans les ténèbres du rez-de-chaussée, ne laissent apercevoir que la lampe aux pieds de la madone; les étalages, pour arrêter les passants et recevoir la clarté du ciel, envahissent, en dépit

1. L'enceinte de Paris est de 7,802 hectares. En comptant 1,700,000 habitants, on trouve 718 mètres par habitant, plus de dix fois ce qu'avaient les anciens Pisans.

des règlements, la voie publique qui est pleine de vie et de liberté. La rue appartient à tous, et tous y vivent; on voit là dans leurs ateliers ouverts le serrurier et le forgeron frapper leur enclume ou exciter leur fourneau; le potier devant son tour, et le tisserand penché sur son métier : c'est le rendez-vous général où tout le monde se connaît et se rencontre. Cependant la cloche du campanile voisin domine de ses éclats le bruissement de la multitude; au détour de la rue une procession paraît, elle déploie ses riches bannières, ses images de saints, ses costumes variés de pénitents et de confréries, ses torches éclairant les dessous obscurs des encorbellements; tous les bruits s'arrêtent. C'est peut-être une châsse de saint Ranieri qui s'avance; les étalages se rentrent, les outils disparaissent, tous s'inclinent au milieu d'un silence que troublent seules les trompes des jeunes clercs. Puis la procession passe, le bruit se relève peu à peu, les chansons et le tumulte reprennent leur cours.

A ce balcon d'où pendent les larges plis d'un tapis de Syrie, une femme s'appuie en rêvant; sa figure, éclairée d'en haut, se détache sur le fond de la galerie tendue de broderies arabes. Çà et là le soleil, forçant les obstacles, jette comme des franges d'or sur ces hautes façades, dont les murs hérissés de poutres, de toits, de planchers, d'étoffes, contrarient et découpent les rayons à l'infini. Là-bas, où la rue tourne, se dresse une tour, comme une aiguille de pierre; au-dessus de la couronne des créneaux on aperçoit encore la baliste qui servait à lancer des pierres pendant la dernière lutte civile. Voilà une rue au moyen âge; ce souvenir aujourd'hui est comme une vision lointaine que l'imagination, poursuivie par le spleen,

embrasse avec ardeur. Peut-être paraîtra-t-il barbare d'aimer une telle ville et une telle société, mais qu'importe. nous serions satisfaits d'être appelés barbares en compagnie des hommes qui ont élevé le Dôme et ciselé l'église de la Spina. Malheureusement, aujourd'hui, nous en sommes réduits à l'archéologie, et nous ne pouvons plus vivre que d'histoire.

Ponts. — Après les habitations, nous avons encore à parler des ponts, que nous passerons tous ici en revue bien qu'ils n'appartiennent pas tous à la même époque, afin de simplifier l'ensemble de notre récit.

Ces ponts, du reste, sont plus intéressants par les faits qui s'y rattachent que par leur architecture, qui n'offre rien de fort remarquable. Ils nous rappellent des détails curieux sur les mœurs et la vie municipale au moyen âge.

Ponte Nuovo (autrefois devant la Spina). — En 1128, quelques nobles citoyens de la ville, pour l'ornement de leur patrie, résolurent de construire un pont sur l'Arno; ils le nommèrent *ponte Nuovo*. Ces citoyens, qui étaient les Cortevecchia, les Gualandi, Gaetani, Galli, Duodi, après avoir eu l'assentiment de l'archevêque et des chanoines, mirent la main à l'œuvre. Les autres citoyens, qui n'étaient ni moins nobles ni moins riches que ces derniers, furent mécontents de n'avoir pas été instruits de ce projet, et ils voulurent brusquement en empêcher l'exécution. De ce nombre se trouvaient les familles Albizzi, Uguccione, Gentilizio, Pandolfo.

Il survint alors une grande division dans la ville,

les deux factions ayant leurs adhérents et leurs chefs.

Les premiers, voyant les matériaux tout prêts, commencèrent à maçonner du côté de Santa-Maria, précisément au mois d'août, et, malgré l'opposition, la pile fut achevée; mais lorsque les constructeurs voulurent bâtir du côté de Saint-Antoine, le parti contraire s'y opposa les armes à la main, et il en résulta bientôt une telle discorde civile, qu'on ne put procéder à l'élection des nouveaux consuls, et qu'il n'y avait plus de gouvernement.

Les ennemis de la construction, voyant qu'ils ne pouvaient l'empêcher, à cause des nombreux défenseurs qui couvraient sans cesse les travaux, se portèrent aux maisons de leurs adversaires pour les saccager; ils s'emparèrent de la *tour* de Gualfredi Gualandi, qui était remplie de richesses, et ils l'incendièrent avec tout ce qu'elle renfermait.

Dans ce désordre non-seulement on ne faisait pas l'élection du magistrat suprême, mais encore le conseil général ne se réunissait plus. Les choses, pendant plusieurs mois, allèrent de mal en pis. La république penchait vers une ruine complète, lorsque des hommes haut placés par leur naissance et ayant à cœur le bien public se réunirent, et, à force de prudence, parvinrent à rassembler le grand conseil où l'on créa douze consuls, capables, par leur jugement et leur autorité, de bien gouverner; ceux-ci promirent, pour rétablir l'union, de n'épargner ni leurs parents ni leurs amis. Aussitôt en charge, ils appelèrent les chefs des deux partis, les supplièrent pour le bien public de déposer toute rancune, en les menaçant, s'ils persistaient dans leur haine, de la vengeance des lois. Pour enlever jusqu'aux racines de la dis-

corde, ils défendirent à ceux qui empêchaient la construction de toucher à ce qui était commencé, puis à ceux qui en étaient les auteurs de continuer l'ouvrage, ajoutant que la commune était décidée de le continuer à ses frais, ce qu'elle fit plus tard. Seulement, par économie, on étendit un tablier de bois sur les piles de pierres. Ce pont fut démoli vers 1400.

Ponte al Mare. — En 1328, les troupes bavaroises, pour se défendre contre le peuple, coupèrent le *ponte della Spina* et brûlèrent le *ponte Nuovo,* dont le tablier était en bois, et les piles en pierre; ils rompirent le *ponte Vecchio,* afin d'empêcher les Pisans d'envahir la Chinsica. On ne put, à cause de la défense, les restaurer aussitôt, mais en 1332 on refit le *ponte Nuovo* et le *ponte al Mare.*

Une marqueterie du Dôme représente le ponte al Mare muni de créneaux, et montre comment il continuait la défense des remparts.

Ponte del mezzo gia ponte Vecchio. — Le pont jeté sur l'Arno, entre la rue du Bourg et celle de San-Egidio, était, comme on l'a vu, simplement en bois. Pour orner la ville, en 1381, Pietro Gambacorti, d'accord avec les sénateurs et le conseil du peuple, résolut de le remplacer par un pont de pierre, d'autant mieux que la grande quantité de boutiques dont il était encombré empêchait de jouir, en le traversant, du beau panorama du lung' Arno. La commune acheta fort cher ces boutiques aux particuliers qui en étaient propriétaires, et qui ne touchaient pas moins de 300 florins de location annuelle. Pour subvenir à ces dépenses, et pour les frais de la con-

struction, la commune aliéna quelques-unes de ses propriétés, s'imposa une taxe, et, le 14 avril de cette année, on enfonça les premiers pilotis. Ce travail fut conduit avec une si grande rapidité, que les plateaux, au bout de trois mois, furent en état de recevoir les fondations. On invita alors le clergé à se rendre sur le chantier en procession solennelle ; on y chanta la messe avec pompe, on bénit la première pierre et après que Gambacorti, les sénateurs et beaucoup d'autres citoyens y eurent jeté des médailles et des monnaies, on la scella à l'endroit préparé et la construction commença.

Mais nous devançons beaucoup ici l'ordre des faits et des monuments, et nous devons retourner brusquement en arrière pour suivre la troisième période d'architecture qu'il nous reste à examiner.

III.

PÉRIODE GOTHIQUE.

§ 1.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

NICOLAS, — JEAN DE PISE ET LEURS SUCCESSEURS.

Décadence du style roman. — L'architecture pisane, à son origine, se résumait dans la simple basilique, aux murs nus, sans décoration, sans façade, et empruntan ses seuls ornements à des fragments antiques. Plus tard, sous l'influence de l'Orient, sous l'inspiration de Byzance et des Arabes, elle sortit de cette nudité primitive, revêtit ses édifices de marbres, puis de sculptures dont le luxe augmenta rapidement. Elle monta ainsi jusqu'à son apogée et à sa véritable perfection, le dôme de Pise. Elle se maintint plus d'un siècle dans cette situation prospère, également éloignée de la pauvreté barbare et de la richesse des décadences, et ce n'est qu'à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe qu'on la vit déchoir de ce grand style.

Il faut visiter la ville de Lucques pour se rendre compte de cette phase malheureuse, dont le nom de Guidetto, l'auteur du Dôme et de Saint-Michel, est la personnifica-

tion la plus complète. Devant la façade de la cathédrale de Lucques, qui date de 1204, on sent qu'on s'éloigne des exemples inaugurés à Pise un siècle plus tôt, on s'aperçoit là que les beaux et sévères principes de Buschetto commencent à s'effacer, et qu'une ornementation luxuriante va ensevelir les formes antiques.

Le portail de Saint-Michel, dans cette même ville, est un spécimen encore plus frappant de ce désordre. Placé devant l'église comme un décor d'opéra, il n'accuse pas la coupe de l'église, et présente l'assemblage des fantaisies les plus extravagantes de la sculpture. Les colonnettes, dont le galbe est toujours respecté à Pise, perdent ici leur élégance et même toute forme appréciable, elles étouffent pour ainsi dire dans une cangue de bas-reliefs ; les lignes horizontales disparaissent à chaque instant sous leur plantureuse végétation de marbres. Les frises, les tympans sont hérissés de rondes bosses sans dessin et sans à-propos. Tout étincelle sous ce cliquetis de richesses, et rien ne repose la vue fatiguée.

Il semble qu'on assiste au même spectacle que l'art offrit en France lorsque le gothique flamboyant se mêla aux lignes tranquilles du XIIIe siècle ; ou, plus tard, quand les contournements de Louis XV dénaturèrent les mâles profils de Louis XIV ; ou encore, si nous remontons aux âges antiques, lorsque la décadence romaine couvrit d'ornements stériles et de stucs les monuments de la république.

Nicolas de Pise. *Commencement du gothique.* — C'est au milieu de cette décadence que parut Nicolas de Pise. Éclairé par son génie, il comprit vite combien ces

Fig. 29. — Vue de l'église Saint-Nicolas (via Santa-Maria).

excès étaient contraires au bon goût, et il revint à une sage simplicité. Pour fuir ces débordements, il s'inspira des formes sévères du gothique du Nord au XIIIe siècle, et du sentiment des anciens.

C'est dans ce style qu'il éleva à Bologne l'église Saint-Dominique, dont les hautes murailles de briques, sans ornements, contrastent si énergiquement avec les folles sculptures de Lucques.

Saint-Nicolas (pl. XXXIII et XXXIV). — A Pise, où le marbre l'exposait plus que la brique de Bologne à tomber dans une richesse imprudente, il sut conserver la même retenue. Il y construisit le campanile de Saint-Nicolas (fig. 29), dont la fermeté des parties basses, la grâce de la galerie supérieure, sont pleines d'élégance, et dont l'escalier intérieur, en forme de spirale, eut l'honneur d'inspirer le grand Bramante et Sangallo. Ce campanile, par suite de la faiblesse du sol, a fléchi comme celui du Dôme, mais dans une bien moindre proportion, et on ne remarque pas les mêmes corrections qu'à ce dernier. La façade d'église dont on voit les ruines à côté, et dont nous avons essayé une restauration, lui est sans doute antérieure.

Nicolas nous a laissé beaucoup d'autres témoignages de la sagesse et de la fécondité de son génie.

Il donna, en 1240, les dessins de l'église Saint-Jacques, à Pistoïa.

Il bâtit à Padoue la vaste église de Saint-Antoine, dont l'extérieur assez sévère rappelle celui de Saint-Dominique de Bologne, et dont le plan se prête aux mouvements les plus variés. Il y éleva une coupole conique,

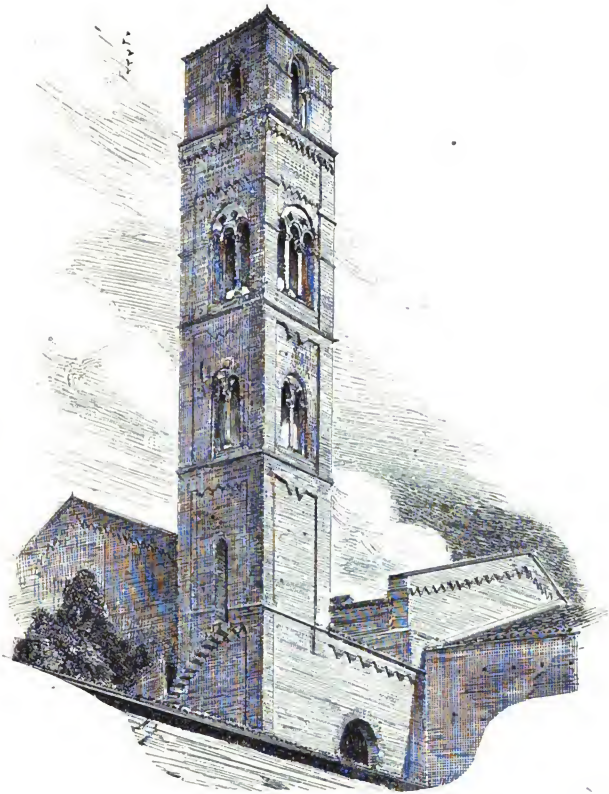


Fig. 30. — Campanile de Saint-François. Vue prise dans le Cloître.

peut-être en souvenir du baptistère de sa patrie. A l'intérieur, l'aspect mystérieux des nefs, leurs grands arcs gothiques s'allient harmonieusement avec les façades.

A Venise, Nicolas construisit l'église des Frères Mineurs.

Il donna à Sienne les dessins de Saint-Jean;

A Florence, le projet de la Trinité.

Il fut appelé à Naples par Charles Ier pour élever une église et une magnifique abbaye, en souvenir d'une victoire remportée sur Conradin.

L'Italie tout entière a gardé, dans de nombreux monuments, la mémoire de ce grand architecte : Faenza, Arezzo, Assise, Cortone et les villes que nous avons déjà citées, se le disputèrent [1].

Pise obtint spécialement cet honneur. Le Palais-Vieux des Anziani, détruit en partie pour faire place au palais des chevaliers de Saint-Étienne, était, suivant Vasari, l'œuvre de Nicolas.

Sainte-Catherine et Saint-François : plans (pl. XXXV et XXXVI). — On lui doit encore, dit-on, le plan de Sainte-Catherine et celui de Saint-François, où le campanile (fig. 30), par un tour de force de construction, est soutenu en encorbellement sur des consoles, et où le cloître, aujourd'hui modernisé, se rattachait heureusement à l'église [2].

---

1. Vasari.

2. On retrouve sous les colonnes modernes des bases gothiques, et le dallage conserve beaucoup d'anciennes tombes. Le gouvernement a eu la singulière idée de faire de cette église un magasin militaire.

Ces plans, quoique largement conçus, ont une infériorité marquée vis-à-vis le plan de la basilique. Sans doute, une nef unique, sans points d'appui, laisse le chœur plus découvert, et présente, dans son ensemble réuni sous un seul coup d'œil, un aperçu plus grand. Cependant l'aspect reste toujours le même, et la perspective, qui ne change pas, devient monotone. Dans les basiliques, au contraire, les colonnes légères qui les soutiennent permettent à la vue de pénétrer à travers les nefs, elles n'opposent au regard que de faibles obstacles qui lui laissent toujours quelque chose à deviner. Chaque pas, si vous avancez, renverse les tableaux des perspectives pour en faire surgir de nouveaux. Les plans des deux églises dont nous parlons n'ont pas ce charme et pèchent par l'uniformité de leurs effets.

Mais Nicolas nous a laissé, à la Trinité de Florence, un exemple de nef à piliers qui rappelle celle de l'incomparable église de Sainte-Croix, et qui est à l'abri de ce reproche. Nous lui devons une sincère admiration; car, s'il eut le tort de s'écarter un peu des plans de Buschetto, il eut la gloire de réprimer les excès du roman à son déclin, et d'inaugurer l'art gothique italien, qu'on n'a pas, en général, suffisamment apprécié.

École de Nicolas. — L'influence de Nicolas sur les arts fut très-grande pendant sa vie; elle ne devait pas s'éteindre avec lui. Son école, qui marque la troisième période du style pisan, loin de mourir en même temps que son fondateur, devait lui survivre de longues années.

C'est ici qu'on admire cette tradition continue dans les

arts, cette chaîne qui relie si heureusement les âges entre eux, et qui nous apparaît sous un aspect particulier.

Au milieu de la démocratie moderne, qui nous emporte vers les jouissances faciles et égoïstes, chaque génération se détourne brusquement du passé vers des destinées nouvelles ; un fils n'embrasse pas la carrière de son père et suit rarement le sillon qu'il trouve creusé devant lui. Sans maître, sans leçons, souvent sans souvenirs, un artiste cherche à lui seul ; il s'isole du grand ensemble de l'humanité.

Au moyen âge, le contraire avait lieu. Chaque homme, en voyant le jour, se considérait comme une petite partie du corps social, et il ne cherchait pas à sortir de la scène modeste où le ciel nous a préparé un rôle. Les générations ressemblaient à ces flots immobiles qui se transmettent longtemps des ondulations sans changer de place et sans qu'une cause nouvelle les prolonge à leur surface. De cette union il résultait plus d'harmonie, plus de force, et une cause plus active de progrès pour les arts.

On voyait alors des familles accepter une tâche de plusieurs siècles, les vies des pères s'allonger des vies de leurs enfants, et, de ces mains multiples que la mort n'arrêtait jamais, sortir des œuvres longues et patientes, auxquelles ne suffiraient pas maintenant l'énergie de nos machines à vapeur ni la fièvre qui consume notre vie. Chaque fils prenait l'art au point où son père l'avait laissé, l'élevait plus haut par ses efforts personnels, et le transmettait à ses successeurs avec ces nouveaux progrès.

Jean de Pise. — Nicolas et Jean de Pise, son fils, qui hérita de son talent, nous offrent un exemple frappant

de cette continuation du génie dans les arts. Leurs vies, si identifiées que Vasari les a comprises dans un seul récit, se suivent et se complètent. Leurs œuvres sont même quelquefois le résultat de leur collaboration, comme au campanile de Sainte-Marguerite, à Cortone, où les deux noms sont unis dans une même inscription.

Nous avons dit tout à l'heure que Nicolas, un des premiers, avait introduit le style gothique en Italie. Le prit-il aux contrées septentrionales, où, vers cette époque, ce style atteignait son apogée? Nous ne le pensons pas, et nous croyons plutôt qu'il puisa aux mêmes sources que les architectes du Nord, c'est-à-dire aux modes arabes importées par les croisades; mais il lui donna un cachet italien en acceptant l'arc aigu sans abandonner le plein cintre.

Ce furent ces essais que Jean de Pise continua, et auxquels il mêla plus de grâce et de finesse que son père.

Ce nouveau style, qui prit si peu de racines en Italie, parut dans son éclat à la Spina, où se révélèrent les qualités éminentes de Jean comme architecte et comme sculpteur.

Spina (pl. xxxvii et xxxviii). — Michel-Ange demandait à mettre sous verre les magnificences du Dôme de Florence; moins exigeants que ce grand homme, nous serions charmé de voir placer dans un écrin ce bijou de l'architecture, dont les ornements sont plus ciselés que sculptés, et dont les détails infinis méritent une attention particulière.

On est fort incertain sur son origine. On croit cependant qu'il fut élevé en 1230, pour recevoir une épine de

la sainte couronne, par les soins des Gualandi et du sénat pisan.

Il semble n'avoir été d'abord composé que des trois arcades du fond, qui formaient un portique ouvert. Cependant cet édifice a été si souvent et par tant de mains retouché, augmenté, restauré, que l'œil le plus exercé ne pourrait retrouver exactement aujourd'hui sa forme primitive. Il est plus difficile encore de dire précisément la part qu'eut Jean de Pise à ce travail, qu'on lui a attribué. Il nous suffit d'y sentir son esprit et le style de son école.

Ces restaurations incessantes sont inhérentes au caractère de l'époque, et il est intéressant de les suivre sur le monument lui-même.

Commençant par les parties supérieures, nous remarquons un style étranger au fond de l'édifice, dans les petits tabernacles qui couvrent les statuettes et que la vénération des fidèles aura fait construire par la suite comme dais d'honneur. Nous découvrons encore au milieu de la façade une croisée ogivale à voussoirs surhaussés, à laquelle, dans un temps postérieur, on ajouta les colonnettes qui lui servent de chambranle, le fronton gothique et tout l'assemblage décoratif monté jusqu'au sommet.

Nous suivons, en descendant, des ajustements analogues sur cette façade, qu'on semblait prendre à tâche d'enrichir de plus en plus, et nous voyons aisément que l'édicule de la Madone a été posé après coup, comme l'indiquent les anciennes moulures grossièrement coupées par les nouveaux ornements.

Les colonnes qui portent l'édicule à gauche paraissent plus modernes que le reste du monument. Nous ne trouvons que là les spirales élégantes de la Renaissance, les

jolis chapiteaux à tête d'ange, qui rappellent plus Bramante que Jean de Pise; nous ne saurions cependant assigner d'époque précise à toutes ces transformations. Enfin, au rez-de-chaussée, les arcades ont été fermées par des panneaux de marbre.

Nous constatons sur la face méridionale des additions semblables dans les tabernacles de saints. Mais, pour avoir une idée du caractère primitif de ce sanctuaire, nous pensons qu'il faut se reporter sur la façade nord, où ces restaurations successives n'en ont pas alteré la simplicité originelle. Nous le voyons, de ce côté, complétement dépouillé du riche manteau de sculpture gothique dont il est enveloppé sur le quai, et dans ses lignes sévères on retrouve la main de l'admirable auteur du Campo-Santo.

Campo-Santo. — Nous venons de nommer le chef-d'œuvre de Jean de Pise et la dernière gloire artistique de sa patrie.

Ancien cimetière. — Après l'achèvement du Dôme, le cimetière de Pise s'étendait aux environs de cette église, qui le couvrait de son ombre. Il y a peu d'années, lorsqu'on démolissait les gradins, nous avons remarqué dans les fouilles un nombre considérable de tombes et d'ossements, ainsi que des inscriptions funéraires cachées sous les bancs.

Ce cimetière devint très-humide à cause de l'élévation du lit de l'Arno, et l'église elle-même était sans cesse exposée aux inondations. Il dut alors être changé, et on conçut dès ce moment le projet du Campo-Santo. Il fut remplacé autour de la cathédrale par des gradins et des

bancs qu'un certain Borghogno, auquel la cité devait déjà d'autres monuments, fit construire en 1298. L'inscription suivante, qu'on lit sur le pilastre d'angle de la façade méridionale du Dôme, rappelle encore ce fait :

In nomine D. amen.
Borghogno di Tado operajo dell'opera di S.
M. fece fare tutti questi gradi li quali sono
Intorno a questa Ecclesia dello Duomo e furno
Inchominciati anni Domini currente MCCLXXXXVIII
Furo finiti anni Domini MCCC.

Terre sainte. — Au retour de la Palestine, vers le commencement du XIIIe siècle, les Pisans avaient rapporté une masse de terre du Calvaire équivalente à la charge de 500 vaisseaux de 300 tonneaux chacun. On acheta un terrain aux environs de la cathédrale et on démolit des maisons pour déposer cette terre sainte. On voit clairement, d'après cela, que le projet du Campo-Santo remonte fort loin.

Nous ne saurions dire si sa construction précéda ou suivit la restauration de la Spina. Il est certain, du moins, qu'au moment de la fondation de cet édifice, Jean s'était acquis déjà une magnifique réputation par des travaux à Prato, à Pistoïa, à Pérouse, à Arezzo, à Sienne surtout, où on lui attribue la brillante façade du Dôme, et qu'il méritait, par tous ces titres, d'en devenir l'architecte.

Fondation. — Il en jeta les fondements en 1278, sous l'archevêque Frédéric. L'inscription qui fait foi de cette date et du nom de l'auteur se retrouve à gauche de l'entrée principale. Elle nous a paru assez importante pour mériter d'être reproduite exactement; nous en don-

nons ci-contre (fig. 31) la reproduction textuelle, que nous faisons suivre de la traduction.

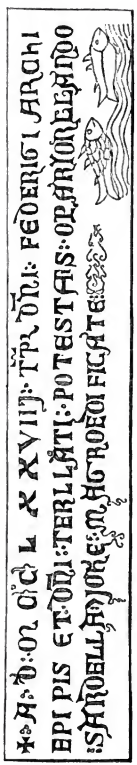


Fig. 31. — Inscription commémorative de la fondation du Campo-Santo.

Cette inscription doit se rétablir ainsi :

A. D. MCCLXXVIII. Tempore Domini Federici Archi-episcopi Pisani, et Domini Terlati Potestatis. Operario Orlando Sardella; Johanne Magistro edificante.

Traduction :

Dans l'année 1278, au temps de seigneur Frédéric, archevêque de Pise, et seigneur Terlati, potestat; étant fabricien Orlando Sardella, et Jean, maître constructeur.

Plan et façade (pl. XXXIX et XLI). — Le plan adopté par Jean de Pise s'adapta mieux qu'aucun autre à un cimetière. C'est celui d'un cloître, lieu de prière, de recueillement et de silence. Suivant l'étymologie grecque, cimetière signifie *dortoir*. Là, en effet, rien ne trouble

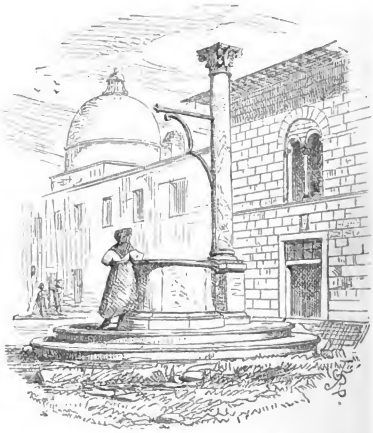


Fig. 32. — Chapelle du Campo-Santo. — Ancienne maison de l'Œuvre. Puits derrière le Dôme, aujourd'hui démoli.

la paix dans laquelle se sont endormies tant de générations. Tous les bruits du dehors se brisent devant cette longue barrière d'arcades closes; tout s'ouvre au dedans; rien ne s'en échappe que la voix muette d'un mort qui interpelle les passants dans cette inscription :

« Regarde, pauvre passant; vois qui tu es. Je suis

« ce que tu seras un jour ; ce que tu es aujourd'hui, à « ma place, je l'ai été, car chacun est enfermé dans une « pareille demeure. Toi qui tomberas de la montagne, « arrête, puis lis. Pleure; je t'en conjure, prie[1] ! » L'énergie de cette apostrophe est digne du Dante, et son imposante tristesse s'harmonise merveilleusement avec l'édifice contemporain du grand poëte. Ces mots expriment ce que cette sévère façade fait penser.

La vaste enceinte du Campo-Santo a la forme d'un parallélogramme allongé où nous avons constaté quelque irrégularité. Elle se prolongeait au couchant au delà du mur actuel, car on aperçoit sur la façade un arrachement qui laisse supposer un projet plus étendu.

Chapelle. — La chapelle du cimetière, ouverte sur le côté opposé, s'élevait, dans l'origine, plus loin qu'aujourd'hui. Nous avons retrouvé, au-dessous de la construction moderne, le même système de décoration qu'à la façade principale, les mêmes pilastres avec les mêmes profils. L'extrémité en était probablement terminée par une tribune, comme toutes les églises d'alors, et elle se trouvait orientée. Ces murs anciens sont maintenant en arrachement ; ils durent être démolis au temps où le cardinal di Pozzo équarrit la chapelle et la couronna du dôme qu'on voit aujourd'hui (fig. 32).

---

1. Nous avons estampé cette inscription dans l'arcade voisine de celle où est gravée la précédente :

Aspice qui transis miserabilis; inspice qui sis; sum quod eris quo die; tali namque domo clauditur omnis, hoc es ipse fui pro me. Quisquis ades qui monte cades sta; post lege; plora; precor, ora.

Dallage (pl. LX). — Les dalles qui portent des inscriptions funéraires et des bas-reliefs recouvrent les tombes où les familles pisanes les plus illustres ont été ensevelies. Il y en a plus de six cents. Les plus anciennes portent au-dessous de l'inscription l'image de deux pénitents qui se flagellent.

Arcades intérieures (pl. XLII). — On compte à l'intérieur 62 arcades d'une construction très-soignée, et toutes en marbre blanc tiré des montagnes de Pise.

Les arcatures gothiques qui remplissent les grandes baies ont été ajoutées dans la suite, ainsi que les colonnes en fuseaux qui reposent sur un double socle.

Une inscription qui se lit à l'intérieur, sur un des piliers, rappelle cette décoration :

D... DE MEDICIS
ARCHIEPO · PISANO · ANTO
NIVS IACOBI · ALMI · TEMPLI
PISANI OPERARIVS · SACRI
HVI. ET INTER MORTALES
PRECLARISSIMI SEPVLCRI
OPVS IIII · ARCVBVS XXVIII
Q3 · PERFORATIS FENESTRIS
MARMOREIS III · ANNI · SVA ·
DILIGENTIA PERFICI · CVR
AVIT · D.I · AN · MCCCCLXIIII

Tronci assure que ces dentelles qui découpent si mys-

térieusement la lumière étaient fermées par des vitraux, avec des figures fort remarquables. On retrouve en effet, dans une certaine partie, des rainures et de nombreux trous d'attache qui semblent être des traces de châssis, et qui confirmeraient son récit.

Mort de Jean. — Jean mourut en 1320, dans un âge très-avancé. Associé aux travaux, au génie et à la gloire de son père, il lui fut uni jusqu'après sa mort, et partagea son tombeau, qu'on plaça dans le Campo-Santo. Comme Buschetto, Jean de Pise eut ses cendres abritées par les murs qu'il avait élevés.

Cette carrière prodigieuse, comparable à celle de Michel-Ange pour la durée et l'activité, remplit son pays et son siècle. Pise, devenue trop pauvre pour alimenter un esprit si fécond, lui laissa dépenser en partie chez les républiques rivales les trésors de son talent et de son imagination. La décadence des arts y suivait alors pas à pas la décadence politique, et, par une singulière coïncidence, l'année qui voyait s'achever le Campo-Santo, dernier effort de l'école de Buschetto, assistait aussi à la célèbre bataille de la Méloria, qui fut pour Pise un désastre irréparable.

Il ne nous reste plus qu'à suivre les dernières lueurs du style roman entremêlé de tentatives gothiques.

Guglielmo. — Nous voyons d'abord, parmi les élèves de Nicolas et de Jean de Pise, un frère dominicain appelé Guglielmo, qui, avec moins d'éclat que ses maîtres, s'appliqua cependant heureusement à la sculpture et à l'architecture. Certains documents feraient croire qu'il descendait de l'illustre famille dei Agnelli, et l'on dit qu'il naquit

à Pise. Dans un manuscrit de l'université de cette ville, on voit son portrait à l'encre, avec ce titre au-dessous :

Guglielmo beato Agnelli dell' ordine dei Predicatori.

D'après des vers léonins du temps et d'autres documents[1] tirés du monastère de Saint-Michel in Borgo, on peut affirmer qu'en 1304 Guglielmo fut l'architecte de la façade de cette église, qui lui a mérité le plus grand renom (pl. XLIII). Il employa dans les arcs l'ogive au lieu du plein cintre. Pour la première fois nous rencontrons là cette innovation, et encore si timide, qu'elle conserve au rez-de-chaussée les arcs circulaires. L'alliance des arcs aigus et des arcs en plein cintre est le cachet distinctif de ce portail, où la fermeté du soubassement se marie harmonieusement avec l'élégance des loges supérieures.

On attribue au même architecte, à cause de l'analogie du style, la façade de Sainte-Catherine. Le goût en est absolument le même, il ne diffère qu'au centre, où l'on voyait autrefois une rosace en marbre semblable à celle du dôme de Carrare (pl. XXXV).

Ce n'est, du reste, que par supposition qu'on fait de Guglielmo l'architecte de cette façade, car la chronique de Sainte-Catherine est muette à ce sujet ; mais cette supposition semble fondée lorsqu'on sait qu'il travailla pour le couvent.

---

1. An. 1304, abbas Andreas de Vulterris qui tunc preerat predicto Monasterio..... edificavit residuum suprascripte ecclesie et tectum et frontespitium ecclesie mirificum ex lapidibus marmoreis ex latere Burgi.

Guglielmo mourut en 1312, huit ans avant Jean de Pise.

André. — Parmi les contemporains de ces architectes, et quoique Pise n'ait conservé chez elle aucune trace de ses travaux, nous devons mentionner André comme un de ses enfants et un des membres les plus brillants de l'école. Il forma son goût sur les tombeaux antiques et sur les dessins de Giotto; il travailla surtout à Florence, où il fit un projet de façade pour le Dôme, une porte en bronze au baptistère, enfin des ouvrages considérables pour les fortifications de la ville. A Pistoïa, il construisit l'élégant baptistère où les formes sévères du roman s'allient si bien à la légèreté et aux silhouettes élancées du gothique. A Venise, il donna le dessin du grand arsenal.

Il mourut en 1345, à Florence, sa patrie adoptive, et fut enseveli à Sainte-Marie des Fleurs. On lisait sur son tombeau une pompeuse inscription que Vasari nous a conservée.

Thomas. — Dans ce temps d'heureuse tradition dont nous voyons ici un nouvel exemple, André laissa à son fils Thomas sa réputation et une partie de ses talents, et il travailla, dit-on, avec lui à Florence, en 1330, comme Nicolas le faisait avec Jean.

Achèvement du campanile (pl. XXIII). — L'œuvre capitale de Thomas de Pise fut l'achèvement de la tour penchée, où il raccorda ingénieusement l'étage des cloches avec les étages au-dessous. On sait que ce campanile se compose de 15 entre-colonnements au rez-de-chaussée et

de 30 dans les galeries supérieures qu'il réduisit à 6 à la hauteur des cloches en se retraitant au moyen de degrés et faisant ainsi correspondre 5 entre-colonnements du dessous avec chacun de ceux au dessus.

Pendant qu'il construisait cet étage, la tour continuait à s'affaisser, et des corrections de hors de niveau analogues à celles que nous avons signalées dans les zones inférieures, se retrouvent dans les degrés et dans les hauteurs inégales des murs.

En couronnant le campanile par cette ordonnance aussi gracieuse qu'originale, Thomas put faire consacrer à sa véritable destination ce bel édifice qui semblait voué à la ruine.

§ 2.

ARCHITECTURE CIVILE DU XIVe SIÈCLE. — CONCLUSION.

Changement d'aspect dans l'architecture. — A ces spécimens de l'architecture religieuse sur son déclin, nous devons joindre quelques exemples d'architecture civile, comme nous l'avons fait aux XIe et XIIe siècles, pour suivre d'une manière complète les différentes phases du style pisan.

Depuis l'époque dont nous avons essayé de faire le tableau, la physionomie de la ville s'était sensiblement modifiée : elle n'avait plus un aspect aussi sombre, et ses édifices commençaient à perdre, pendant le XIIIe et surtout le XIVe siècle, cet air formidable du moyen âge. Les constructions, dépouillées un peu de leur apparence de forteresse, revêtaient quelquefois celle de palais. On sacrifiait plus à l'agrément et moins aux combats.

Les rues. — Dès 1286 Pise éclairait ses rues pendant la nuit. Au lieu de marais qui infectaient le centre de la ville dans l'origine et de rues semblables à des cloaques, les voies publiques, comme on en retrouve des traces en fouillant sous le sol moderne[1], étaient dallées de briques

1. Cet hiver (1866) les tranchées faites pour l'établissement des conduites de gaz ont mis à découvert en plusieurs endroits les anciens dallages; les briques posées de champ ont comme dimensions : 0m30 × 0m10 × 0m06.

jointoyées avec soin. Au lieu de ces balcons destinés, les jours d'émeute, à servir de mâchicoulis, d'élégants portiques offraient aux citoyens un abri contre la pluie, si fréquente à Pise, ou contre les ardeurs de la canicule, qui aveugle ses habitants. On voit le Borgo bordé de charmantes maisons à arcades (fig. 33), la plupart datant de cette époque, avec des ornements délicats, des sculptures fines, bien éloignées de l'ampleur romane. Nous donnons, dans notre planche XXIX, le dessin d'un fragment de façade, comme exemple du nouveau style.

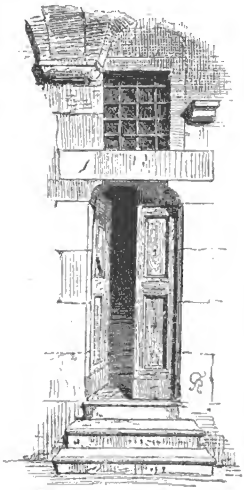


Fig. 33. — Entrée d'une maison sous les arcades du Borgo.

La Chinsica renferme plusieurs habitations de ce genre.

Palais Gambacorti (pl. XXIX et XXX). — Le palais Gambacorti, au lung' Arno, est un des plus beaux types de cette architecture qui pour la première fois descend de ces tours belliqueuses à des palais pour les maîtres de la république. On sait qu'à cette époque Pietro Gambacorti s'était emparé du pouvoir à Pise, et on lui attribue ce monument, au moins dans la partie supérieure, qui ap-

partient évidemment au XIVe siècle, et déjà au goût florentin. On sent cette influence en voyant la grâce des ornements, la hauteur des fenêtres, et cette mode qui faisait d'une façade un écran magnifique pour dissimuler les négligences des constructions intérieures. Les larges bandes rouges qui traversent ces deux étages dans toute leur longueur sont d'un très-heureux effet, mais le rez-

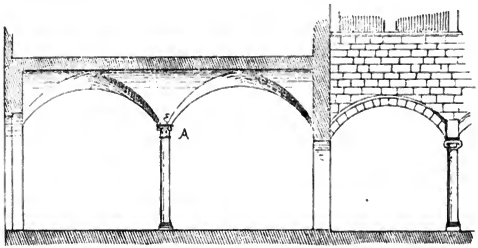


Fig. 34. — Coupe sur le rez-de-chaussée du palais Gambacorti.

de-chaussée est vraisemblablement du XIIIe siècle. Sa fermeté, la petitesse des matériaux, la simplicité mâle du vestibule, où nous retrouvons aux colonnes A (fig. 34) les chapiteaux de la maison du Bourg, y font reconnaître le caractère pisan. C'est devant la porte de ce palais que Pietro Gambacorti fut tué. Cependant une ancienne gravure de Callot représente ce palais couronné de créneaux gibelins.

Palais de brique (pl. XXXI). — On voit encore sur le quai un ancien palais que nous devons considérer comme appartenant au XIVe siècle. Dans les constructions, à Pise,

on distingue trois époques qui correspondent assez aux trois périodes de croissance, de splendeur et de déclin de la puissance pisane que nous avons signalées : l'époque de la pierre, celle du marbre, celle de la brique. Le palais dont nous nous occupons est entièrement en brique

Fig. 35. — Construction d'un édifice de brique avec mélange de marbre (fresque de Benozzo-Gozzoli).

et en terre cuite moulée, excepté les colonnettes des croisées et les écussons, qui sont en marbre. Le sommet est ruiné. On y voit cependant des vestiges qui donnent à croire qu'il était garni de créneaux, comme les palais de Sienne.

Nous trouvons au Campo-Santo une fresque qui rappelle la manière dont s'élevaient ces constructions de brique entremêlée de morceaux de marbre. On y voit que ces marbres étaient montés tout sculptés, à l'aide de cordes et de treuils, et on y suit avec intérêt les usages de ces anciens bâtisseurs, qui diffèrent assez peu des nôtres (fig. 35).

Conclusion. — Avec le XIVe siècle disparaît tout l'intérêt que peuvent offrir les études sur Pise. Les débris de l'école inaugurée par Buschetto et restaurée par Nicolas sont transportés à Florence et vont s'y ensevelir sous l'influence des Médicis. Les arts pisans n'avaient acquis leur grandeur qu'en servant la religion, la guerre et la liberté, et qu'en s'associant, par des formes austères, aux passions énergiques de leur temps. Sous les Médicis, la scène change entièrement[1]; l'art devient un objet de luxe, au lieu d'être un des éléments constitutifs de la société; l'art, pour plaire au despote qui ne peut régner que par la corruption, se fait corrupteur; il s'habitue à la servilité au point de renoncer à des inspirations personnelles pour copier littéralement les formes antiques sans en saisir l'esprit; il devient esclave, et par conséquent menteur. La sombre mais fière muse du Dante est abandonnée; on chante partout les vers de l'Arioste, ce mauvais génie qui fit tomber Raphaël du ciel, et qui répand le scepticisme et la luxure sous des charmes de sirène. Buschetto est remplacé par Brunelleschi, qui ravit les yeux par ses savantes et ingénieuses combinaisons, mais qui laisse le cœur froid;

1. Voir Delecluze, *Histoire des vicissitudes de Florence.*

Nicolas de Pise par Guiberti et Benvenuto, les élégants ciseleurs; ce qui était grandiose, pur, naïf, devient gracieux, séduisant et étudié, et la décadence s'avance à grands pas. « Toutes les facultés intellectuelles de l'homme, « dit M. Delecluze, revêtant à Florence les formes de la « poésie, des lettres ou des arts, s'élancent d'abord dans « une ligne tendant vers l'infini, et qui tout à coup alors « cèdent à la courbe parabolique, plient et retombent ra- « pidement vers la terre. »

Il y a peu de mois, du haut du Bargello, ce vieux palais de la liberté florentine, je contemplais la foule d'édifices qui se pressent dans cette antique cité; je les parcourais des yeux comme les pages de son illustre histoire. Je voyais d'abord les restes de ces tours si fières, si simples, qui accusent avec tant de vigueur les passions de leur temps; à leur pied j'apercevais ensuite les lourds massifs des palais médicéens, qui n'osent plus s'élever si haut, et qui cachent derrière leurs pompeuses façades les mensonges et l'irrégularité de leurs plans. J'étais frappé de cette comparaison, et je restais convaincu de l'influence salutaire de la liberté sur l'art, qui se dessèche au contact du despotisme.

C'est là le tombeau de l'art pisan, que nous avons vu sortir des flancs sauvages de la barbarie, s'élever, sous l'émancipation chrétienne, à l'apogée de sa grandeur, et que nous voyons finir ici sous les souffles impurs de la renaissance.

DEUXIÈME PARTIE

SCULPTURE PISANE

Digitized by Google

DEUXIÈME PARTIE

SCULPTURE PISANE

I.

ORIGINES. — DÔME. — BIDUINO. — BONANNO.

Commencements de la sculpture pisane. — L'art de la sculpture, né, dans l'origine, des signes hiéroglyphiques, dont il brisa bientôt les entraves, ne s'exerça d'abord qu'à rendre des idées abstraites. Bientôt[1] ces signes, transformés par l'imagination des premiers artistes, devinrent des hommes ou des êtres réputés vivants qui conservèrent quelque chose de leur caractère abstrait et de la simplicité de l'ancien type. Cette tradition continua de rendre sensible une existence immatérielle, une nature fort éloignée du principe d'identité, qui n'avait rien de réel, et qui ne rappelait aucun être existant. L'art n'était ainsi tenu qu'à une sorte d'imi-

1. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts,* par Quatremère de Quincy.

tation conventionnelle et par conséquent idéale. Tels furent les commencements de la statuaire grecque.

Les débuts de la sculpture pisane sont analogues, et, dans la série d'exemples que nous avons groupés pour en composer l'histoire, elle paraîtra d'abord avec des formes roides, rectilignes, ne rappelant guère plus les objets qu'elles expriment que les lettres abstraites d'un alphabet. C'est ainsi qu'on doit considérer ces premiers essais, qui font sourire aujourd'hui les amants du réalisme.

Mais remontons aux plus anciens monuments pour découvrir les sources de ce style, à ceux que la tradition, une exécution grossière, doivent faire considérer comme antérieurs à l'école pisane, et tâchons, en les examinant attentivement, de les rattacher par une filiation suivie à ceux des XIIe et XIIIe siècles.

Bas-relief du IXe *siècle* (pl. XLV). — Au Campo-Santo, une double frise [1] représentant l'histoire de saint Sylvestre et le baptême de Constantin, s'offre à nous parmi les plus vieux témoignages de ces temps reculés. Cette sculpture, que Lasinio fait remonter au IXe siècle, est très-grossière et prouve l'avilissement de l'art en Italie, loin du nouveau centre de l'empire, et sous le règne des Lombards, que l'on a dit si fécond. C'était en dehors d'elle-même que l'Italie devait chercher la restauration de ses arts; c'était en Orient, à la vieille lueur que les tempêtes politiques n'avaient pas encore éteinte, qu'elle devait les rallumer.

1. Selon Lasinio, cette sculpture servait de poitrail à la porte de l'antique église de Saint-Sylvestre.

Aussitôt que les villes italiennes, recouvrant leur indépendance, purent établir de fréquents rapports avec le Levant, la vie leur revint, et sur un sol si longtemps dévasté, les monuments se multiplièrent tout empreints de l'influence grecque.

Bas-relief byzantin (pl. XLV). — Les œuvres postérieures au bas-relief que nous venons de noter nous en fournissent la preuve, entre autres les médaillons du Campo-Santo, dont les feuilles, les figurines, l'ornementation tout entière, ont une expression byzantine. Les refouillements brusques, que ne prépare aucun modelé, l'empâtement des formes, la manière des plis et des cheveux, tracés en raies parallèles, tout en porte la marque sensible.

Bas-relief pisan style byzantin (pl. XLV). — Si les premiers restaurateurs de l'art en Italie furent grecs, on ne doit pas pour cela leur attribuer toutes les œuvres de cette époque. Il est incontestable qu'ils fondèrent rapidement une école, et les artistes italiens copièrent bientôt les œuvres byzantines. On s'en convaincra en examinant un bas-relief que nous reproduisons dans nos planches, et qui possède le cachet grec le plus prononcé. La physionomie des personnages, le nimbe orné de feuillages refouillés qui entoure Notre-Seigneur, les plis, les cheveux, les quatre symboles évangéliques, tout est grec, et l'auteur, cependant, porte un nom latin, comme on le voit sur l'inscription au-dessous :

Bonus Amicus opus quod videtis fecit, pro eo orate.

Je ne rechercherai pas à quel genre de monument était destinée cette sculpture; si, comme le ferait supposer la fin de l'inscription, ce ne serait pas une tombe préparée pour l'auteur lui-même : ce sont des détails peu importants. Ce qu'il faut constater ici, c'est la fondation d'une école italienne sous l'inspiration byzantine.

Dès le xe siècle, le contact des Pisans avec les Grecs se fait éminemment sentir. Ce grand fait de la migration de l'art, qui semble, comme la lumière, s'avancer du Levant vers l'Occident, est incontestable; mais on tomberait dans une grave erreur en croyant que ce furent les seuls germes du nouveau style. Les croisades n'avaient pas seulement établi de fréquentes relations avec l'empire dont elles étayaient les ruines, mais encore avec les Arabes qu'elles combattaient, et je ne sais si les Occidentaux, dans ces luttes lointaines, ne prirent pas plus à leurs ennemis qu'à leurs alliés. Les plus anciens monuments d'architecture pisane constatent clairement ce fait, et nous retrouvons ces analogies jusque dans la sculpture, quoique cet art, peu cultivé par les sectateurs du Coran, fournisse moins de modèles.

Griffon [1] (pl. XLVI). — Le griffon de bronze exposé aujourd'hui dans le Campo-Santo et qui couronnait autrefois le chevet du Dôme, est un spécimen curieux qui mérite à cet égard une étude spéciale [2].

---

1. Voir *Antologie de Florence*, sept. 1829.

2. Il existe au musée du Louvre un oiseau en bronze d'un travail sicilien-arabe et qui offre une grande analogie avec notre griffon. (V. *Revue d'archéologie*, nov. 1865.)

L'inscription qu'on lit sur les flancs et sur le poitrail ne laisse aucun doute sur sa provenance arabe : elle est tracée en caractères coufiques. Je l'ai communiquée au savant orientaliste du Collége de France, M. Pavet de Courteille, qui a bien voulu me la traduire avec la plus scrupuleuse exactitude. Comme la plupart des ouvrages que les marchands arabes faisaient à l'usage des chrétiens ou des juifs, elle ne contient qu'une formule vague, un souhait de bonheur au propriétaire :

Bénédiction parfaite et grâce accomplie, contentement parfait, paix éternelle, salut parfait et félicité inébranlable à son maître.

Nous ne devons pas nous étonner de voir des représentations d'êtres animés sortir d'une fabrique arabe, et nous citerons ici beaucoup de violations de la règle du Coran : les cerfs de bronze du xe siècle conservés dans les couvents de San-Geronimo et de Guadalupe[1], en Espagne; de nombreux tissus exécutés par les Arabes et envoyés en France, où l'on remarque des broderies d'animaux[2] et des inscriptions analogues à celle du griffon; des miroirs décorés de sphinx, de figures diverses, et de caractères qui se rapportent aux premiers temps de l'islamisme[3]; le globe de Vellétri[4]; des monnaies arabes avec des effigies[5]; les lions de l'Alhambra, les lions du Moristan de Grenade,

1. Girault de Prangey, *Architecture arabe.*
2. *Rapport sur la chape de Chinon,* par Reinaud, 1856.
3. *Monuments arabes du cabinet de M. de Blacas,* par Reinaud.
4. D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments.*
5. Marsden, *Monumenta numismatica.*

les lions de la chapelle Villa-Viciosa au milieu de la mosquée de Cordoue; des oiseaux sculptés dans les chapiteaux des bains de Girone; la porte de bronze de la mosquée d'El Khânqeh, près du Caire, où sont ciselés des oiseaux et différentes sortes d'animaux, etc.

Ces exemples, pris entre beaucoup d'autres, suffisent à réfuter l'objection que le monument de Pise ne pourrait être arabe, parce qu'il représente des êtres animés.

Il est plus difficile de déterminer exactement son âge, que le sens de l'inscription n'éclaircit nullement. Nous l'avons cherché dans la comparaison de ses caractères avec ceux d'autres inscriptions coufiques. Après de nombreux rapprochements, nous pensons qu'elle doit dater de la fin du XIe ou du commencement du XIIe siècle. C'est avec les écritures de cette époque que les analogies nous ont le plus frappé.

Sculptures du Dôme (pl. XLVII). — L'intérêt de cette date n'est du reste que secondaire. Ce qui nous touche ici, c'est de voir un fragment arabe figurer dans l'ornementation du dôme de Pise à côté des dépouilles grecques et des débris romains qui servirent à l'élever.

On ne sera pas surpris, après cela, de retrouver dans certaines sculptures de cet édifice le cachet d'un ciseau arabe, et d'apprendre que des ouvriers arabes aient, à côté d'ouvriers grecs, travaillé à sa décoration [1].

Ce style est surtout remarquable dans les lions des impostes, sur la façade principale. A la chapelle Villa-

1. Sur le poitrail d'une des portes de *San-Paolo-a-Ripa,* on découvre encore légèrement tracé à la pointe un dessin parfaitement arabe.

Viciosa de Cordoue et à la porte de la cathédrale de Catane, d'un goût tout à fait arabe (1094), on rencontre cette même disposition. Si l'on compare le dessin de ces lions avec les lions brodés de la chape de Saint-Mesme à Chinon, on ne doutera plus de la similitude d'origine. On sent, devant ces sculptures, que les auteurs, peu familiarisés avec l'imitation de la nature, semblent la craindre et la repousser. Il résulte de cette ignorance ou de ce dédain des formes singulières, une physionomie qui étonne notre siècle photographe; mais, dans cet art étranger à toute espèce de copie, on ne saurait méconnaître quelque chose de grand, d'austère, qui charme au suprême degré.

(Pl. XLVIII). — L'ange et l'aigle du fronton paraissent être de la même main, tandis que les chapiteaux, les corniches, les colonnes, la plupart des ornements, sont byzantins. Il est naturel que les Grecs, habitués à la sculpture, aient fourni plus de modèles et d'artisans en cette occasion; aussi leur style domine sur les murs de la cathédrale.

On sait que cette église fut en partie édifiée avec des fragments romains et grecs, c'est-à-dire avec les restes les plus purs de l'antiquité à côté des produits de la décadence. Devant ces deux modèles, les sculpteurs du XIe siècle ont penché du côté de la décadence, et leurs feuilles, leurs têtes, leurs enroulements, sont byzantins. Parmi la multitude de chapiteaux antiques, dont quelques-uns sont d'une rare beauté, ils n'ont su saisir aucune inspiration, et vous retrouvez sous leur ciseau les côtes de feuilles à raies parallèles, les trous de trépan pour arriver à un effet que donne seule la pénombre du modelé. — Plus intéressante que l'étude de l'arc de Constantin qui rappelle

deux styles antiques, celle du dôme de Pise nous offre trois âges de sculptures juxtaposées et nous montre cette triste tendance de l'homme qui prend généralement pour modèle le plus incorrect des exemples comme le plus facile à imiter[1].

Hâtons-nous d'ajouter que, malgré sa grossièreté, cette sculpture grecque a un charme que ne possède pas celle du IVe siècle, et que d'ailleurs cette grossièreté disparaît sous l'harmonie de l'ensemble et sous la magie des effets de lumière. Les clefs des arcs, leurs retombées, marquées par le relief brillant d'une tête, attirent l'œil sur les parties les plus importantes de la construction, tandis que les fonds restent plats et tranquilles sous le riche damasquinage en marbre des tympans et des frises.

Statues des frontons (pl. LI). — Aux quatre angles des frontons de cette façade s'élèvent des statues de marbre blanc; maigres et d'une longueur exagérée, elles manquent de souplesse et de naturel, mais, comme toutes les œuvres d'alors, elles ont un certain attrait malgré leur incorrection.

Gargouilles. — Notons aussi les animaux fantastiques qui servaient de gargouilles aux toits des nefs latérales et qui précédèrent de plus d'un siècle l'usage qu'en devait faire notre gothique français. Milizia prétend que cette mode venait des Grecs et même des Égyptiens, qui écou-

1. Nous avons pu, lors de nos derniers voyages à Pise, examiner de très-près toutes ces sculptures, grâce aux échafauds dressés pour leur restauration.

laient les eaux de leurs combles par les gueules de lions placés aux angles.

Statue de David (pl. LI). — La figure du roi David reléguée aujourd'hui dans une niche à l'abside du Dôme, et qui se trouvait autrefois sur la porte d'entrée, appartient encore à la statuaire grecque de cette époque; la harpe que tient le prophète est d'une ténuité extraordinaire et dénote une certaine habileté de ciseau. On remarquera sur le dessin que nous en donnons un bas-relief à droite représentant une marine, et qui paraît identique à celui du campanile.

Le dôme de Pise, à la fin du XIe siècle, manifeste une ère de renouvellement pour la sculpture. — Le baptistère élevé cinquante ans plus tard prouve de nouveaux progrès et nous confirme l'énergie de cette renaissance; cet édifice à la porte orientale conserve diverses sculptures qui rendent déjà sensibles l'éloignement de la manière byzantine et le retour aux formes romaines. Morrona insiste avec raison sur le bas-relief du linteau, qu'on peut citer comme le meilleur ouvrage du XIIe siècle; il observe que les draperies ont déjà quelque chose de la science des plis antiques, que les physionomies s'éveillent et que les poses sont plus naturelles. — On ne trouve plus là l'empâtement et la lourdeur des premiers maîtres, et j'ai été surpris, en examinant de près ce curieux monument, de pouvoir passer la main derrière les jambes des personnages.

La supériorité de Pise sur le reste de l'Italie est constatée par cette architrave; ni les bas-reliefs du baptistère et du dôme de Parme, ni la frise qui couronne l'entrée de la cathédrale de Modène, ni les sculptures du

dôme de Plaisance, de Saint-André à Vercelli, ne peuvent entrer ici en parallèle.

La renaissance de la sculpture pisane, qui apparaît clairement dans ces restes, est prouvée par une circonstance assez remarquable: à partir du milieu du XIIe siècle, les noms des artistes, précieusement conservés, sont un témoignage du prix qu'on commençait à attacher aux œuvres d'art et de l'estime des contemporains pour leurs auteurs. — Un sculpteur appelé Buono, qui vivait à cette époque, est cité par Vasari. — Un certain Gruamont, aidé de son frère Adeodat, travaillait dans le même temps en Toscane. — Rodolfino a laissé son nom sur la façade de San-Bartolomeo, à Pistoia, sur un bas-relief représentant le Christ et les douze Apôtres, où on lit :

Rodolfino, anni Domini 1167.

Ce nom appartient à Pise, car sur deux actes de 1156 on lit : *Rodolfino del q. Gerardo Pisano allivella.....*

Biduino. — Parmi les prédécesseurs les plus connus de Nicolas, nous devons mettre aux premiers rangs Biduino, dont nous retrouvons des ouvrages à Lucques et surtout à San-Cassiano. Le bas-relief qu'il nous a laissé au-dessus de la porte de l'église de San-Cassiano mérite une attention spéciale; il représente à gauche la résurrection de Lazare et à droite le triomphe de Notre-Seigneur suivi par ses apôtres. La première partie, assez barbare, ne mérite guère la louange que l'auteur s'est décernée dans l'inscription [1] qu'on lit sur le tombeau

1. « Biduino a fait habilement l'ouvrage que tu vois. »

de Lazare, et dont nous donnons le fac-simile (fig. 36).

Le saint ressuscité sort du sépulcre environné des bandelettes dont on enveloppait alors les morts à la manière égyptienne; il est grossièrement représenté, et l'incohérence de la composition la rend difficile à comprendre. Mais en suivant vers la droite on trouve plus de noblesse et de simplicité; les apôtres tenant des palmes à la main accompagnent bien la figure divine; le dessin est bon pour l'époque, et la date qu'on lit sur le filet de la cymaise donne à ce bas-relief une grande valeur historique :

Undecies centum et octoginta post anni tempore quo Deus est fluxerant de virgine natus[1].

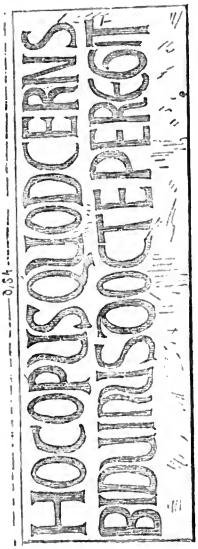


Fig. 36. — Inscription dans un bas-relief au-dessus de la porte de l'église San-Cassiano.

Bonnano. — Nous sommes déjà loin du temps où le pape Alexandre II, pour les portes de bronze de Saint-Pierre, se voyait obligé de recourir aux fondeurs et aux artistes de Constantinople; nous voyons à la fin du

1. Onze cent quatre-vingts années s'étaient écoulées depuis le temps où Dieu naquit d'une vierge.

XIIe siècle Pise, au lieu d'implorer le secours des arts étrangers, prêter la main de ses sculpteurs à ces mêmes pays d'où elle tirait naguère ses modèles. Ce fait est caractéristique de la supériorité qu'elle possédait dès lors dans cet art. Aussi nous lisons avec un vif intérêt sur la partie inférieure de la porte principale de la chapelle royale à Palerme[1] cette inscription qui nous montre le nom de Bonanno célèbre loin de sa patrie :

A. D. MCXXCVI. III, *ind. Bonannus civis Pisanus me fecit.*

On sent ici que l'illustre sculpteur eut un peu de la fierté du *civis romanus* en insistant sur sa qualité de citoyen pisan, titre si glorieux pour lui qu'on le retrouve dans la singulière inscription du campanile écrite à l'envers (pl. XXII). On remarquera une fois de plus, devant ce curieux monument, la destinée de ces anciens arts qui se reflétaient sur tous les rivages de la Méditerranée, comme des miroirs se renvoient successivement les rayons de la lumière dont ils sont frappés.

Bonanno, six ans auparavant, avait fondu pour le dôme de Pise une porte que l'incendie a détruite; mais nous y voyons encore une autre porte de bronze dont la similitude avec celle de Palerme nous fait croire qu'elle est du même auteur (pl. L). Cette porte est placée à l'est; au lieu de simples traits dessinés en creux, comme on faisait au Xe siècle, elle garde l'empreinte d'un art plus avancé. La composition générale est bien entendue et quelques-

1. Hittorf, *Architecture de la Sicile.*

uns des sujets font prévoir déjà le charme qu'une exécution soignée leur donnera plus tard. Ainsi dans le tableau de l'Ascension on reconnaît le principe des deux scènes terrestre et céleste qui nous enchantent devant les tableaux d'Orgagna, à la dispute du Saint-Sacrement ou à la Transfiguration de Raphaël. On retrouve dans ces différents compartiments les nimbes, les tabernacles mystiques, les poses des grandes mosaïques, naïves ébauches des chefs-d'œuvre que nous admirerons dans la suite.

II.

RENAISSANCE DE LA SCULPTURE. — NICOLAS ET JEAN DE PISE.

La sculpture, ruinée avec l'empire romain, était restée oubliée pendant de longs siècles, comme ses monuments que la hache des barbares avait renversés et qui demeuraient ensevelis sous l'herbe. Nous avons dit quelques mots de ce grand cataclysme, puis montré l'ordre, la civilisation et les arts reparaissant en Italie avec la liberté, et enfin les efforts que tentèrent les XIe et XIIe siècles, sous l'inspiration orientale, pour se relever de cette décadence. Le XIIIe siècle commençait au milieu de ces tentatives souvent infructueuses et de ces progrès incertains, lorsque Nicolas, à peu près contemporain du commencement de ce siècle, acheva cette glorieuse révolution presque au même temps que Giotto renouvelait la peinture. Restaurateur de l'architecture, il peut aussi être appelé le père de la sculpture moderne.

Il forma son génie sur l'étude des fragments antiques qu'on commençait à estimer et à rechercher. Il médita surtout devant le bas-relief d'un tombeau romain qui avait servi de sépulture à Béatrix, mère de la comtesse Mathilde, et qui occupait une place d'honneur sur les murs de la cathédrale. Le jeune sculpteur en fut frappé, et d'un

coup d'œil de maître il comprit l'infériorité de son temps auprès des anciens qui n'imitaient la nature qu'en l'ennoblissant, et qui, jusqu'au milieu des débauches mythologiques, parvenaient à idéaliser la chair. Nicolas de Pise eut une véritable révélation de cet art; il y prit l'élégance des poses, la correction du dessin, le soin des plis, la science de la composition qui fait dans un tableau ressortir le personnage principal aux dépens des accessoires; loin de suivre servilement les modèles antiques, il n'y cherchait que des inspirations et n'en prenait que l'esprit; il imitait ensuite la nature, et s'éloignait autant du réalisme qui retrace jusqu'aux flétrissures de la matière, que de l'abstraction des écoles byzantines.

Un des premiers ouvrages de Nicolas fut le tombeau de saint Dominique à Bologne, commencé en 1225 et fini en 1231. On peut, sans exagération, appeler un chef-d'œuvre cette admirable composition où le génie antique se réveille sous un ciseau chrétien. Les êtres y grandissent en raison de leur importance morale; la tranquille madone du milieu, les saints qui occupent les angles dominent les scènes agitées qu'ils encadrent et donnent à ce marbre une vie supérieure à la terre.

Chaire du baptistère. — Mais c'était à Pise que Nicolas devait laisser son principal chef-d'œuvre, la chaire du baptistère, qui semble avoir été un des premiers monuments de ce genre, appelés par les Italiens *pulpito* ou *pergamo*. Les chaires anciennes, comme celles de Saint-Clément, de Saint-Laurent à Rome, de Salerne, d'Amalfi, de San-Miniato de Florence, ne purent que l'inspirer sans lui fournir de modèles.

Cette chaire est isolée, ce qui lui donne une élégance singulière et ce qui permet tout autour de voir les bas-reliefs dont chacune des faces est ornée. — Les cinq sujets choisis par l'auteur sont la *Naissance du Sauveur*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, le *Crucifiement* et le *Jugement dernier*. — Ces sculptures, qui for-

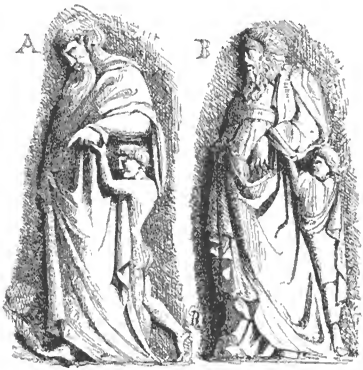


Fig. 37. — A, fragment d'un bas-relief grec ; B, fragment de la chaire de Nicolas.

ment époque dans l'art pisan, méritent que nous entrions dans quelques détails.

Le bas-relief de la *Nativité*, d'une composition peut-être bizarre, dénote un ciseau vigoureux, qui arrive au relief complet sur quelques points. On y admire l'attitude de l'ange agenouillé qui verse de l'eau dans le lavabo, l'art de l'ajustement, la beauté des plis, l'expression des visages, supérieurs à ce qu'on avait fait jusque-là.

Devant la *Présentation* on se croirait presque en face d'un bas-relief antique; qu'on en juge par cette frappante analogie entre deux figures dont nous donnons ici le croquis (fig. 37), et dont l'une plus parfaite et placée sur un vase antique a servi de modèle à l'autre dans le bas-relief de Nicolas [1].

Il faut presque le petit édicule gothique qu'on aperçoit au fond pour nous ramener au XIIIe siècle, encore si éloigné des perspectives dont Benedetto da Maiano orna la chaire de Sainte-Croix à Florence. En comparant ces deux œuvres, on regrette que l'élégant sculpteur du XVe siècle ait tellement agrandi ses motifs d'architecture aux dépens des figurines perdues dans ses tableaux; on y reconnaît l'influence réaliste que la renaissance des Médicis devait exercer sur ses plus habiles artistes, et on se convainc de la supériorité de Nicolas, bien plus rapproché du sentiment antique.

Notons encore le bas-relief du *Jugement dernier*, où le marbre comme animé retrace vivement la félicité des élus et le désespoir des damnés. Il y règne une certaine poésie symbolique; le souverain juge est assis sur un trône soutenu par un lion et un taureau, et on y voit les figures de Lucifer et du chien Cerbère. — Au-dessous de ce panneau de marbre, sur le listel de la cymaise, on lit les vers suivants écrits d'une seule ligne :

Anno milleno bis centum, bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus.
Laudetur digne tam bene docta manus [2].

---

1. Cicognara, *Storia della scultura.*
2. L'école des Beaux-Arts possède un moulage de ce beau monu-

Parmi les points les plus remarquables de cette chaire, nous devons mentionner l'Hercule placé sur une des colonnes et dont l'auteur répéta fidèlement la pose sur la façade d'une maison du Borgo. Qu'on y considère le dessin, le modelé, la science de l'équilibre anatomique entre les membres, on sera surpris du progrès immense que Nicolas introduisit tout à coup dans la sculpture.

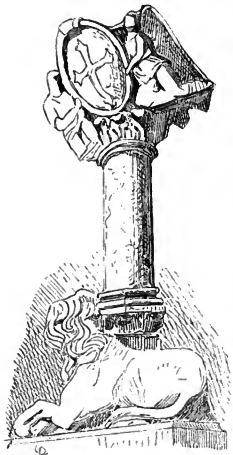


Fig. 38. — Fragment de sculpture au bas de l'escalier de la chaire.

L'escalier, composé de fragments étrangers (fig. 38) à la chaire et arrangé avec beaucoup de goût par M. Bellini, le restaurateur du monument, n'existait pas autrefois, parce qu'il était souvent d'usage de laisser dans ces sortes de chaires un côté du polygone ouvert pour le passage, et devant cette porte on dressait des degrés de bois qu'on retirait ensuite.

Le prix de la matière est digne de la beauté du travail; les bas-reliefs sont d'albâtre oriental; ils ont une si grande transparence que le soleil les traverse et découpe

---

ment, fait sous le ministère de M. Thiers, et malheureusement ce plâtre précieux y reste, dit-on, depuis ce temps enseveli dans les caves.

à certaines heures du jour leurs figures sur un fond brillant comme l'or. La corniche d'appui et les colonnettes sont en brocatelle rouge, les colonnes offrent les échantillons des marbres les plus précieux, tels que la brocatelle d'Espagne, le porphyre du mont Pisan et le granit oriental.

Les bas-reliefs ont été bien conservés, quelques parties portent cependant des traces de restauration; on prétend même que Laurent de Médicis fit couper les têtes et les jambes de plusieurs figures pour en orner son musée, et on ajoutait dans ce récit, peu authentique au reste, que le duc en avait fait présent à Catherine de Médicis.

Ce beau travail excita un enthousiasme immense, et on raconte que les contemporains attachaient un si grand prix à sa conservation que le samedi saint, où la foule inondait l'intérieur du Baptistère, l'autorité déléguait un de ses officiers avec des gardes pour protéger ces sculptures, et lui faisait jurer de les conserver intactes.

Chaire de Sienne. — L'admiration ne s'arrêta pas aux Pisans, et les Siennois demandèrent à Nicolas de leur construire une chaire semblable dans leur cathédrale. Celui-ci mettait la dernière main à son chef-d'œuvre, lorsque les envoyés de Sienne se présentèrent à lui, et le contrat fut signé, entre le grand sculpteur et les mandataires de la république, dans le Baptistère même qu'il venait d'orner si magnifiquement.

Nicolas commença ce nouveau travail en 1266 avec l'aide de son fils Jean, de Lapo, de Donato et d'Arnolfo, ses élèves. Il ne réussit pas moins qu'à Pise, et il atteignit ici un progrès sensible, qu'on constate dans le

dessin, dans l'expression des têtes, dans la variété des poses.

Les petites figures au-dessus des colonnes (fig. 39) sont délicieuses de grâce et de sentiment religieux. Nous

Fig. 39. — Chaire du Dôme de Sienne; madone au-dessus d'une colonne.

remarquons surtout l'Annonciation, où l'ange déploie devant Marie la missive céleste; l'idée pleine de poésie et l'exécution admirable de ce groupe en font à lui seul un chef-d'œuvre.

Le jugement dernier, représenté sur deux des panneaux de cette chaire avec la figure du souverain juge sur l'angle qui les sépare, n'est pas, suivant nous, tout à fait digne de sa réputation; la composition confuse ne présente plus cette simplicité que nous admirions à Pise dans la scène de la Présentation, et, il faut l'avouer, l'art perd déjà en grandeur ce qu'il gagne en pureté et en grâce.

Ce n'est là encore qu'une tendance vers la beauté efféminée que revêtit plus tard la sculpture, et on peut juger dans ce monument même de l'immense distance qui nous sépare encore de la renaissance du xve siècle. En effet, on résolut à cette époque de construire un escalier pour la chaire de Sienne. On restaura alors la chaire et on l'éleva sur un soubassement qui relie heureusement le pied des colonnes. Nous ne saurions admirer assez dans le nouvel escalier la délicatesse des détails, la finesse des nielles et l'habileté des raccords avec les anciens marbres. De près, c'est une merveille, mais quand on s'en éloigne, l'œil ne distingue plus ces charmantes ciselures qui s'effacent peu à peu dans un ensemble mou et sans effet, et alors tout ce que l'œuvre de la Renaissance perd, celle de Nicolas qui semblait un peu rude, le gagne rapidement; l'admiration passe d'une époque à l'autre, et devant cette mâle sculpture, ces proportions si fortement harmonieuses, elle penche enfin du côté du vieux sculpteur.

Expliquons cette impression par un exemple. Tout le monde connaît la moulure si familière au moyen âge italien, qui se compose d'une cymaise et de denticules fermement accusées au-dessous; lorsque ce profil d'appui fut continué sur la balustrade de l'escalier, elle devint plus

correcte, et par une savante transformation, nous voyons, sans que les lignes s'interrompent, reparaître l'assemblage classique de la cymaise, du larmier et du quart de rond; de près, cet artifice ingénieux plaît comme un trait d'esprit, de loin on le perd de vue pour ne plus apercevoir que la vigueur de l'ancien style.

Cette chaire acheva de mettre complétement en vogue ces sortes d'édicules qui s'élèvent de tous côtés à cette époque; on peut citer entre autres les chaires de Saint-Jean, de Saint-Barthélemy, de Saint-André, à Pistoie, et celles que Jean de Pise construisit pour le dôme de sa ville, pour Prato et pour Arezzo.

Jean de Pise. — Jean de Pise suivit, pour la sculpture comme pour l'architecture, les traces de son père, dont il continua la vie dans une seconde existence, de sorte que les villes jalouses de l'employer semblaient, par la confiance qu'elles lui témoignaient, ne pas s'apercevoir que Nicolas n'existait plus.

On aurait tort, néanmoins, de croire que leurs talents furent identiques; on apprécie la marche de l'art dans les différences qui distinguent leurs œuvres et qui sont comme des notes variées sur la même gamme. On peut juger ces nuances dans les trois madones de la place du Dôme de Pise, placées vis-à-vis l'une de l'autre, et semblant y attendre le jugement de la postérité. Celle qui couronne le fronton de l'église et qu'on attribue à Nicolas, celles du Campo-Santo et du Baptistère, qui furent sculptées par Jean, composent un singulier concours entre le père et le fils.

Cette comparaison exigerait une étude fort longue;

pourtant, à première vue, certaines distinctions se manifestent clairement. Jean étudie davantage les plis et les rend avec plus d'habileté. Nicolas refouille moins ses draperies qui paraissent empâtées; il est moins familiarisé avec le relief complet, cette souveraine difficulté de la sculpture; moins correct, son dessin est plus vigoureux; il sacrifie les détails à l'ensemble qui acquiert en énergie ce qui lui manque en finesse, il a plus de sentiment et moins d'esprit.

On est surtout frappé devant les sculptures de Jean de Pise de l'harmonie qu'elles ont avec ce qui les entoure, on sent que l'auteur était à la fois architecte et sculpteur et qu'une même pensée traçait les lignes de ses monuments et les couvrait d'ornements.

Tabernacle du Campo-Santo (pl. XLI). — Cette remarque nous est suggérée par le tabernacle au-dessus de la porte du Campo-Santo. Ce petit édicule de marbre est soutenu par de légères colonnettes en rouge de Campiglia; il renferme six statues qui sont tellement bien à leur place qu'elles perdraient une partie de leur prix si on les retirait de leur gracieux encadrement. Au milieu, la madone tient l'enfant dans les bras, et garde le recueillement convenable à cette scène d'adoration; ses plis tombent symétriquement; tout est calme dans les vêtements, dans l'attitude, dans les visages. Aux pieds de la Mère de Dieu le sculpteur a disposé deux figures suppliantes, représentant l'une Pietro Gambacorti, l'autre, selon une opinion assez répandue, l'auteur lui-même; enfin, debout de chaque côté, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste.

Tabernacle de Saint-Michel (pl. XLIII). — Nous voyons un autre exemple de cette sorte d'intimité entre les statues et l'architecture qui les accompagne au tabernacle de Saint-Michel in Borgo; ce monument, moins considérable, se compose seulement d'une madone debout et de deux figures agenouillées. Le style en est le même et on y reconnaît la main de Jean de Pise ou du moins l'influence directe de son école.

Tabernacle de la Spina (pl. LVIII). — Ce principe apparaît encore dans la riche ornementation de la Spina à laquelle Jean de Pise travailla avec ses élèves; dans la façade méridionale, qui étale le plus de luxe sculptural, on admire cette merveilleuse harmonie qui marie la statuaire avec l'entourage. La petite madone à l'ouest, sous l'ombre de son berceau de feuillage de marbre, n'est pas moins identifiée avec ces riches découpures. La madone sans le tabernacle, comme le tabernacle sans la madone, n'auraient pas de raison d'être.

Œuvres diverses (pl. LVI). — Le génie de Jean de Pise n'était pas moins fécond que gracieux, et pour le bien apprécier il importe d'énumérer quelques-unes de ses œuvres.

Vasari parle d'un groupe au-dessus de la porte de la cathédrale dans le genre de celui qui couronne aujourd'hui l'entrée du Baptistère.

Au Campanile, dans le cintre de la porte, trois demi-figures paraissent être aussi du ciseau de Jean.

On lui attribue le grand Christ qui décore un des autels de Saint-Michel du Borgo, mais ce marbre manque

de fermeté, il prouverait que l'école pisane, si habile dans l'art de représenter les draperies, était restée faible

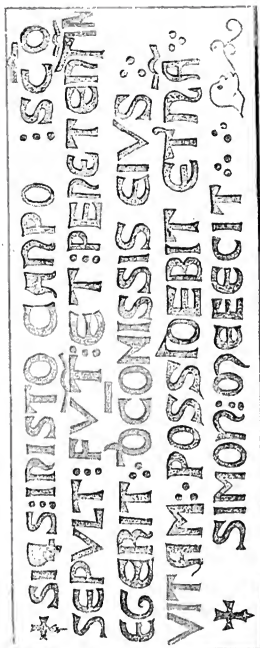


Fig. 40. — Inscription près de l'entrée principale du Campo-Santo, relative à un certain Simon, sculpteur.

dans l'étude du nu, soit par ignorance de l'anatomie, soit par l'absence de modèles.

Un tombeau placé dans une des chapelles du Campo-

Santo passe encore pour être de Jean. D'après le bas-relief du fronton qui représente un professeur au milieu de ses élèves, il aurait été destiné à un philosophe.

Nous ne pensons pas, quoique Jean ait été l'architecte du Campo-Santo, qu'on doive le regarder comme l'auteur des ornements de la façade; nous avons estampé près de la porte une inscription qui en ferait honneur à un certain Simon (fig. 40). Tout le monde voit ces sculptures si sobres et si décoratives, mais il faut examiner aussi une foule de petits motifs, des feuilles, des rosaces, des têtes disséminées au hasard, comme les croquis sur la marge d'un livre, qui prouvent la facilité du ciseau de cette grande école.

Chaire de la cathédrale. — Une des dernières œuvres de Jean, qui mourut en 1320 à un âge très-avancé, fut la chaire de la cathédrale, qu'il construisit à peu près sur le même modèle que celle du Baptistère. Cette chaire n'existe plus aujourd'hui, elle fut renversée par l'incendie qui ravagea l'église, et remplacée en 1627 par celle qu'on voit actuellement. Cependant d'après les débris de l'ancienne, dispersés dans la cathédrale et au Campo-Santo, on peut avoir une idée de ce qu'elle était, et une description manuscrite a même permis à M. Fontana, sculpteur distingué de Pise, d'en faire un modèle de restauration.

Les degrés actuels de l'escalier faisaient partie de ce monument. Le groupe, dit des trois Grâces, que l'on conserve au Campo-Santo, et que nous avons figuré sur la planche LVII, en soutenait le centre. La figure de Pise, qu'on voit sur la même planche, formait un des points d'appui; deux aigles, qui ont disparu, et qui étaient debout sur ses

épaules, semblaient lui murmurer des paroles aux oreilles, tandis qu'elle allaitait ses enfants; une corde avec sept nœuds, qui symbolisent les sept îles pisanes, lui ceint les reins, et elle domine quatre statues allégoriques. — Le bénitier près de l'autel San Ranieri, dont on trouvera la gravure dans les planches consacrées aux sculptures du Dôme, servait jadis de soubassement à une cinquième figure, et formait encore un point d'appui. Les colonnes et les lions employés à la chaire moderne entraient aussi dans cette composition; les quatre autres angles de l'octogone étaient supportés par des colonnes descendant jusqu'à terre.

Les bas-reliefs ont été déposés dans les tribunes; ils sont d'un fini parfait et montrent, dans le soin que l'auteur y a mis, le caractère de son talent. Ils figurent les sujets ordinaires à ces sortes d'édifices :

1° La *Nativité;* 2° l'*Adoration des Mages*, où dans une heureuse composition percent déjà l'amour de la nature et l'importance qu'on lui accorde, de manière que les arbres et les chameaux y occupent plus de place que le Fils de Dieu; 3° la *Présentation* et la *Fuite en Égypte;* 4° le *Massacre des Innocents*, qui retrace les scènes émouvantes des mères tendant leurs enfants à Hérode; 5° la *Flagellation;* 6° le *Crucifiement*. Ce dernier sujet est, selon nous, le plus remarquable. Le tableau se partage pour ainsi dire en deux scènes; entre les croix la scène mystérieuse qui se passa dans le domaine de l'invisible et qui nous montre la lutte des anges et des démons; puis, en bas, la scène de la terre, la foule qui entoure le divin supplicié de son indifférence ou de ses insultes, les soldats qui brisent les jambes des larrons, et tous les détails

de la Passion rendus avec la plus grande intelligence et le meilleur dessin. Si cette page de sculpture méritait un blâme, on pourrait dire que le soin des accessoires est exagéré et qu'on retrouve un peu trop de l'esprit de l'auteur jusque dans la physionomie des chevaux.

Devant l'escalier qui monte aux tribunes on aperçoit un septième panneau, extrêmement confus; il complète l'ensemble de la chaire, dans laquelle un des côtés de l'octogone restait ouvert pour l'entrée. Ces bas-reliefs sont légèrement arqués, parce que l'édifice était circulaire. Ils étaient séparés par des figurines qui sont exposées au Campo-Santo.

Parmi divers fragments qui pourraient être encore appliqués à la réédification de cette chaire, quelques-uns sont d'une beauté réelle; le petit marbre représentant la Résurrection a des traits antiques sous l'inspiration chrétienne. Nous l'avons figuré à la planche LVI.

Suivant l'inscription en vers qu'on lisait sur cette chaire et dont Vasari nous a conservé une partie, l'ouvrage n'aurait été fini qu'en 1320, époque précisément de la mort de Jean de Pise, mais il faut croire qu'il s'agit seulement des dernières retouches, car l'inscription de Borghono di Tado sur la façade du Dôme nous apprend qu'il fut commencé en 1302 et terminé neuf ans après.

Une autre inscription récemment mise en lumière (pl. XL) attribue à un certain Guglielmo le Pergamo de la cathédrale; j'imagine qu'il s'agissait là de l'ancienne chaire remplacée au XIVe siècle par celle de Jean, puisque Borghono donne à cette dernière la qualification de nouvelle.

III.

GUGLIELMO. — ORGAGNA. — ANDREA. — BALDUCCIO. — TOMMASO.
NINO. — DÉCADENCE DE L'ÉCOLE PISANE.

Guglielmo. — Un des plus illustres sculpteurs contemporains de Jean de Pise est certainement Guglielmo, l'auteur des façades de Saint-Michel et de Sainte-Catherine, qui n'excella pas moins dans la sculpture que dans l'architecture. F. Leandro Alberti, dans son livre *Degli uomini illustri Dominicani*, l'appelle *Optimus lapidum sculptor*. Nous possédons des preuves incontestables de son talent à Orvieto, dans les bas-reliefs qu'il a sculptés à l'église, et, à Pise, dans les fragments d'une chaire qui sont disposés autour du chœur de la cathédrale. On sent plus ici que chez Jean de Pise les tendances réalistes qui signalent l'approche de la Renaissance, ses motifs du fond acquièrent trop d'importance, l'homme s'amoindrit de tout ce que gagne la nature environnante. La perspective envahit tout, et détrônant la figure humaine, la ravale à un rôle restreint dans le monde matériel; l'art devient, pour ainsi dire, panthéiste puisqu'il traite avec le même soin et confond sous les mêmes coups de ciseau Dieu, l'homme et le rocher.

Ce serait une étude intéressante de reconstituer cette chaire à l'aide de ces bas-reliefs et des fragments qui décorent en ce moment les confessionnaux de Saint-

Michel in Borgo et qui lui ont appartenu, au dire de la tradition. Les colonnes qu'on y retrouve et qu'on a sciées pour leurs nouvelles destinations n'ont pas la simplicité des premiers modèles; elles sont cannelées ou tournées en spirales.

Guglielmo, malgré l'afféterie d'un style qui devient trop élégant, fut une des gloires de l'école pisane; il mourut en 1312.

A. Orgagna. — Andrea Orgagna, qui créa à Pise les chefs-d'œuvre de la peinture au moyen âge, lui appartient aussi comme sculpteur, et son nom doit être rappelé ici. Le Campo-Santo possède deux madones de 60 à 70 centimètres de hauteur, dont la grâce et le sentiment prouvent que ce grand homme excellait dans tous les genres. L'une est malheureusement mutilée, mais la seconde, d'une conservation parfaite, est un modèle. On retrouve sur les draperies des traces de pierres précieuses qui ont été arrachées.

André de Pise. — Dans ces temps heureux l'art ne s'éteignait pas avec un homme et un grand artiste en mourant léguait une partie de son génie à ses élèves, comme on lègue la vie à ses enfants. André de Pise fut un des successeurs les plus distingués de Jean qui l'avait associé à quelques-uns de ses travaux. Mais héritier de ses talents, il ne lui fut pas donné de les employer au service de sa patrie, désormais trop pauvre pour retenir dans son sein la brillante école qui s'y était formée; André fut attiré par les Florentins, qui lui confièrent leurs plus importantes entreprises.

Il acquit une grande renommée comme sculpteur, en exécutant la porte de bronze du Baptistère de Florence, où la correction du dessin est jointe à la beauté de la composition; il est plus simple, moins compliqué dans ses figures que ne le fut son imitateur Ghiberti, à la porte du nord; surtout il n'y chercha pas, comme celui-ci, à la célèbre porte de l'est, l'effet naturel des scènes si contraire à la sculpture et la représentation de paysages, qui changent les panneaux de bronze en véritables tableaux. André sut conserver à son œuvre un caractère plus idéal; au lieu de chercher à rivaliser avec la nature par une fausse imitation, il conserva au bronze son aspect de bronze et lui imprima ses grandes idées.

Il fut aidé dans cette œuvre remarquable par son fils Nino et un certain Leonardo Veneziano. On lit sur la frise supérieure :

Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit,
A. D. 1330.

On raconte que toute la ville fut saisie d'enthousiasme devant ce chef-d'œuvre, car on se passionnait alors pour un événement dans les arts comme pour une révolution politique, et la Signoria qui ne sortait du palais qu'aux grandes solennités, ainsi que les ambassadeurs de Naples et de Sicile, assistèrent à son levage; on ajoute que le titre de citoyen florentin fut accordé à l'illustre sculpteur.

Toutes les villes d'Italie, à l'exclusion de sa triste patrie, se disputaient l'honneur de l'employer; Pistoia lui demanda une chaire pour l'église de Saint-André, dans le goût de celles que nous avons décrites plus haut. Quoique

l'idée de ce monument ne soit pas neuve, la facture, sous le rapport de la correction, du dessin et de la grâce, l'emporte beaucoup sur les œuvres de Nicolas et de Jean. La vie commence à circuler dans les veines de ce marbre, et on est surpris au XIVe siècle, à une époque où le dessin de nos sculpteurs français était encore si barbare, de trouver en Italie un art si avancé. On est étonné, lorsqu'on compare par exemple l'aigle du pupitre avec l'aigle que nous avons dessiné au Dôme de Pise, de la distance prodigieuse qui sépare le XIe du XIVe siècle. Cependant, devant les séductions du réalisme qui envahit la statuaire, n'oublions jamais les austères beautés de cette vénérable cathédrale placée comme un mille d'or au point de départ des arts modernes.

André de Pise fut enseveli à Florence, sa patrie d'adoption, et, suivant Vasari, son tombeau fut déposé à Sainte-Marie des Fleurs.

Giovanni di Balduccio. — Vers le même temps qu'André acquiert une si grande gloire à Florence, nous voyons un autre artiste de Pise, Giovanni di Balduccio, quitter sa ville natale et se rendre à Milan auprès de Azzone Visconti. Il y éleva, dans l'église de Saint-Eustorgue, un monument de marbre en l'honneur de saint Pierre martyr, et grava son nom dans l'inscription suivante :

Magister Johannes Balducci de Pisis
Sculpsit hanc arcam anno D. 1339[1].

---

1. Morrona en donne la gravure dans la *Pisa illustrata*, gravure exactement reproduite par Leroux d'Agincourt.

Il sculpta en 1347 différents ornements à la porte de Santa-Maria in Brera, et aussi, dit-on, le tombeau de son protecteur Visconti dans l'église de San-Gottardo. Il construisit encore une chaire en marbre blanc qu'on voit au château de San-Casciano.

La seule œuvre que Balduccio ait faite pour son pays est possédée par Sarzana, alors occupée par les Pisans; c'est là qu'il éleva en 1322 un monument funèbre à la mémoire de Guarnerio, fils de Castruccio.

Tommaso (pl. LIX). — Après avoir recueilli les principaux débris de l'école pisane disséminée de tous côtés, il ne nous reste plus qu'à rentrer à Pise et à y suivre les dernières lueurs qu'elle devait y jeter avant de s'éteindre.

Tommaso, fils d'André, y fut encore un des plus illustres représentants de cette école. On retrouve à Pise quelques sculptures de lui, entre autres l'autel qu'il fit pour l'église Saint-Laurent. On lit sur ce marbre :

Tommaso figliuolo : ch... stro Andrea
F... esto lavoro : e fu Pisano.

c'est-à-dire, en suppléant aux lacunes : « Thomas, qui fut « fils de son maître André, fit ce travail et fut Pisan. » Ce dessin d'autel, que nous appelons en France un retable, a été transporté au Campo-Santo, mais il est placé sur un bas-relief qui semble lui être étranger.

Sculpture peinte. — Ce monument mérite d'attirer notre attention, on y constate de nouveaux progrès dans la sculpture ; les physionomies gagnent en finesse, les mains

sont mieux dessinées, la composition générale devient plus savante; on admire au milieu le groupe de la madone si bien couronné par les anges et le baldaquin. Raphaël a quelques-uns de ces traits dans un célèbre tableau. Cette œuvre remarquable comme bas-relief ne l'est pas moins à un autre point de vue, elle sert de trait d'union entre la sculpture et la peinture et prouve combien ces deux arts étaient intimement unis au moyen âge. En effet, grâce à une conservation exceptionnelle, on découvre sur ce marbre des trésors de dessins coloriés; on est émerveillé de retrouver sur les robes les traces d'éclatantes broderies d'or, de pourpre, de jaune et de bleu, et jusque dans les fonds, des tapisseries variées où l'imagination rivalise avec la correction du goût. Tout était peint, même les dessous d'arcades perdus dans l'ombre. La simplicité des plis qui nous surprenait, s'explique après cette découverte par la brillante décoration qu'ils attendaient, et l'harmonie entre le relief et la peinture prouve que la même main savait peindre ce qu'elle avait sculpté.

Cette remarque nous a conduits à considérer plus attentivement d'autres monuments de l'époque, et nous y avons constaté des restes de couleurs qui témoignent que l'usage en était presque général[1].

Lorsque dans beaucoup d'anciennes basiliques on voit encore des fragments de mosaïques extérieures, la seule peinture durable, ne pourrait-on pas, après ce qui vient d'être dit, étendre notre observation à l'architecture elle-même et penser que cette riche ornementation ne lui restait pas étrangère?

1. L'ancienne chaire du Dôme était couverte de peintures.

Nino (pl. LVIII). — André, s'il ne travailla pas lui-même pour Pise, laissa du moins à son pays un précieux héritage dans ses deux fils; nous venons de donner une idée de Thomas comme sculpteur, et il nous reste à rappeler le second, Nino, qui le surpassa dans la statuaire.

Suivant l'usage, Nino fut d'abord associé aux travaux de son père, à Florence; il fit aussi pour cette ville une madone à Sainte-Marie-Nouvelle.

Il paraît ensuite être revenu à Pise, qui conserve cinq statues de ce maître. Deux qu'il fit à l'âge de soixante ans, représentant saint Jean et saint Paul; on lisait sur le socle l'inscription suivante, qui a disparu et que Vasari nous a conservée :

A. di primo febbraio 1370,
Queste figure fece Nino figlio di Andrea Pisano.

Ces statues, autrefois à Sainte-Catherine, sont aujourd'hui dans le Campo-Santo; elles ont été coupées à la ceinture.

Trois autres statues décorent l'intérieur de l'église de la Spina; elles figurent la sainte Vierge et l'Enfant, saint Jean et saint Paul; on assure que Nino donna à ce dernier les traits de son père.

Madone à la Spina. — La madone, de grandeur naturelle, indique de grands progrès sur la manière de Jean de Pise. « Elle tend, dit Vasari, une rose à son enfant; « celui-ci la prend d'une manière si enfantine, si char- « mante, qu'on peut dire de Nino qu'il amollit vérita- « blement la dureté du marbre, et lui communiqua la vie « des chairs, grâce au merveilleux fini de son travail. »

Le dessin s'épure, les extrémités sont plus soignées, les vêtements tombent en plis plus naturels, la statuaire brille sous un nouveau jour. Cette figure est comme l'aube de la renaissance du xve siècle et c'est un de ces rayons que nous saluons volontiers. Cependant, tout en admirant, nous craignons que le sculpteur qui suit aussi bien les finesses et l'élégance de la nature, n'oublie déjà le type idéal où il doit rechercher les traits de la mère de Dieu; ici, pour la première fois, pour fuir la roideur il est tombé dans l'afféterie, pour éviter l'austérité des anciennes figures, il a sacrifié la noblesse majestueuse de cette céleste physionomie.

Nino, au milieu de ces grâces naissantes, nous révèle un autre symptôme inquiétant : il est le premier qui soit statuaire dans l'acception exclusive du mot, c'est-à-dire qui ait songé à son œuvre isolée. Il marque cette triste scission des arts qui fut le signe avant-coureur de la décadence. Nous les verrons encore abordés ensemble par de grands génies, tels que Michel-Ange ou Baltazare Peruzzi, mais ils resteront distincts dans ces vastes esprits, ils ne seront plus identifiés les uns aux autres, comme au siècle fortuné de Nicolas de Pise et de Giotto.

Du reste, le moyen âge s'arrête à cet artiste qui appartient déjà presque à la Renaissance; nous sortirions de notre cadre d'étude en dépassant le xive siècle pour la sculpture. Les premières années du xve nous offrent un style étranger au roman et au gothique, dont l'histoire semble liée à celle de Pise. Pise est essentiellement la ville du moyen âge, qui semble s'y être enseveli avec ses monuments et son génie.

TROISIÈME PARTIE

PEINTURE PISANE

Digitized by Google

Digitized by Google

TROISIÈME PARTIE

PEINTURE PISANE

I.

PREMIÈRES PEINTURES. — GIUNTA. — APOLLONIO. — MOSAÏQUES.

On a dit que l'architecture était par excellence l'art de la divinité, la sculpture l'art des héros ou des saints, et la peinture celui de l'homme, qui s'y regarde comme dans un miroir. Dieu, le saint et l'homme figurent les différents degrés d'élévation de l'art, dont le front est dans le ciel, et qui plonge ses pieds dans la nature. Nous avons examiné l'art sous les deux premiers aspects, il nous reste à étudier la peinture, qui se présente sous le troisième. Mieux que devant les architectes et les sculpteurs, qui s'éloignent difficilement de l'idéal, nous pourrons apprécier maintenant l'invasion du réalisme, et noter les phases de ce funeste entraînement. Nous verrons la peinture sortir timidement des anciens missels, grandir sous le génie chrétien, jusqu'à embrasser les cadres immenses des basi-

liques où elle nage dans des flots d'or; nous la verrons devenir correcte, élégante; puis changer la grandeur pour la grâce, la force pour la beauté. Enfin, au lieu de cette figure, si fière, si indépendante, si majestueuse, dans la tribune qu'elle remplit, nous ne trouverons plus qu'une sorte de sirène répandant sous mille traits ses charmes efféminés et corrupteurs.

Pour bien apprécier ces diverses révolutions, nous avons réuni les principaux modèles qui sont comme les pas de l'histoire de la peinture pisane, traces brillantes qui nous permettront d'en suivre la marche.

En remontant à l'origine on trouve que cet art puisa aux mêmes sources que l'architecture et la sculpture, c'est-à-dire à la civilisation orientale, tandis que l'absence de monuments authentiques nous prouve qu'il disparut sous le sauvage despotisme des races conquérantes.

Influence arabe. — L'influence arabe apparaît dès les temps les plus reculés, notamment sur les disques de faïence incrustés dans la façade de Saint-Sixte; nous remarquons des dessins en couleurs sur fond bleu uni ou tanné ou quelquefois décoré d'étoiles légèrement en relief[1]. Les dessins qui représentent des croix, des entrelacs, des étoiles, des oiseaux, sont éloignés du style oriental, tandis que la fabrication est la même qu'une coupe d'origine arabe, trouvée à Damas, et qu'on conserve au Louvre. Ne sommes-nous pas en droit, d'après cela, de croire à l'existence d'une école pisane de peinture émaillée, for-

---

1. M. J. Marryat, *History of pottery and porcelain*, Londres, 1857, page 12.

mée au XIe siècle sur les leçons arabes? Du moins, s'il est vrai, comme le disent certains auteurs, que les Pisans rapportèrent ces disques de l'île Majorque (1115), devons-nous être certains que, dès le commencement du XIIe siècle, les peintres de Pise avaient sous les yeux des modèles hispano-moresques.

Cette opinion peut être appuyée sur de nombreux exemples. L'église San Pietro-a-Grado, ornée de coupes analogues, nous offre les traits les plus caractéristiques de cette source d'inspiration, entre autres des oiseaux affrontés à la mode sarrasine. Santa-Cecilia, San-Andrea, San-Michele-in-Orticaia, gardent encore sur leurs murs de précieux restes de cette céramique.

Nous donnerons une nouvelle preuve de la vogue qu'avaient obtenue les arts arabes chez les Pisans en rappelant la chape de Gélase II. La richesse des broderies et les dessins géométriques dont elle est ornée ne laissent aucun doute sur cette origine.

Influence grecque. — Mais c'est surtout aux Grecs que les Pisans demandèrent les inspirations dont tous les monuments que nous allons énumérer portent le cachet sensible.

Miniatures. — Les premières peintures durent être des miniatures dont la petitesse rendait l'exécution plus facile et qui se dérobaient plus aisément aux dévastations de ces temps. Pendant les Xe, XIe et XIIe siècles on choisissait de préférence le psaume *Exultet* pour y colorier des figures; on les peignait en sens inverse du texte, afin que le peuple pût les voir debout à mesure que le diacre lec-

teur développait le rouleau devant lui. La cathédrale de Pise possède un monument de ce genre que la tradition fait remonter à l'époque de la consécration de l'église.

Des traits fort grossiers sertissent les contours des figures, sans que le modèle soit accentué par aucune ombre; les teintes sont plates, les couleurs peu variées se composent de rouge, de bleu, de violet, de vert et d'or; les carnations restent blanches sauf quelques points rouges. Ce parchemin en lambeaux fut maladroitement recopié au XIVe siècle.

Dans le même trésor on m'a montré deux autres rouleaux de la même époque, l'un représentant les divers épisodes de la vie du Sauveur, l'autre ornant un psaume des écritures. Tous ces manuscrits sont d'un dessin essentiellement bysantin, dessin bien inférieur aux belles miniatures de Constantinople, vers le même temps, et tel qu'on devait l'attendre des copistes inexpérimentés de l'Italie. Pour faire apprécier la barbarie de ces premiers essais de l'art, nous donnons, planche LXII, une *Annonciation* calquée sur l'original. On trouvera au-dessus le même sujet, traité deux siècles et demi plus tard, et on pourra saisir ainsi l'immense intervalle qui sépare les deux époques. Cette dernière miniature est prise à l'église de Saint-Nicolas, où la libéralité des Franciscains nous a permis d'en prendre le calque.

Lorsqu'on a commencé au dôme l'histoire des miniatures pisanes, il faut venir l'achever ici; les livres d'office de Saint-Nicolas nous en offrent les dernières et les plus brillantes pages, ils renferment de véritables trésors, malheureusement peu connus. Si les Vandales modernes auxquels l'Italie est livrée, n'en dépouillent pas bientôt

ce sanctuaire, nous recommandons aux amis de la peinture idéale de se faire ouvrir le livre marqué P. Quoique la première page, où se trouvait le frontispice, ait été enlevée, il contient encore des beautés de premier ordre; une tête de saint Laurent, un saint Antoine, dont les traits atteignent la perfection et au-dessus de tout la *Nativité de la sainte Vierge*. Ce petit tableau de cinq centimètres de large renferme la grâce la plus exquise, le dessin le plus pur, le sentiment le plus profond; il satisfait aux exigences de la critique la plus sévère. Pour me servir d'un terme d'atelier, qui pourrait se vanter d'avoir *de la main*, devant ces nielles légères et gracieuses, flexibles comme des tiges de pampre balancées par une brise, capricieuses, se jouant dans mille contours, toujours variés, toujours élégants? Ces miniatures nous font, pour ainsi dire, entrer en conversation intime avec ces grands et modestes peintres dont nous ignorons les noms.

Combien le XIIe siècle, loin duquel nous venons de nous égarer quelques instants, est encore dépourvu de ce charme! Pour y revenir et terminer notre revue d'anciens parchemins, nous citerons, d'après Morrona, les manuscrits coloriés que conservent les pères de la Chartreuse de Pise, enfin un poëme composé en l'honneur de la comtesse Mathilde enrichi de miniatures remarquables.

L'or était prodigué dans ces manuscrits au point que les scribes d'alors s'appelaient quelquefois *chrysographes*. Cet art s'était considérablement perfectionné, et, comme preuve de ses progrès, Monfaucon, dans son traité de paléographie grecque, dit les noms qu'on donna successivement aux artistes qui s'y consacraient. On les appela d'abord Γραμματεύς, qui signifie écrivain; ensuite

Καλλιγράφος, qui écrit bien; enfin Γραφεύς, qui veut aussi dire peintre. Car il est incontestable que les premiers tableaux ne furent que des miniatures agrandies.

Madonna di sotto gli organi. — La plus ancienne peinture byzantine de Pise est ainsi appelée *Madona di sotto gli organi* parce qu'elle était autrefois suspendue à une colonne sous l'orgue de la cathédrale. Son origine est inconnue; il est seulement certain que des soldats pisans la rapportèrent du château de Lombrici, en 1225, à un moment où, entourés d'ennemis, ils furent obligés de quitter le territoire de Lucques. La petite troupe échappa par miracle avec l'image qu'on déposa au Dôme, où les fidèles l'entourent d'une vénération séculaire. Soit pour la protéger, soit pour entretenir la dévotion sous un pieux mystère, on la couvre soigneusement et on ne leva que momentanément le voile en 1789 et 1846.

Nous en donnons la description d'après les récits faits par des témoins oculaires[1], et qui caractérisent les traits de ce style, dont le tableau de la *Madona di sotto gli organi* est le type le plus célèbre.

Le fond d'or a disparu, la couleur est terreuse et laisse à peine distinguer des teintes rouges et jaunes; la tête de la madone a les yeux très-ouverts, les pupilles développées et détachées de la paupière inférieure, les lèvres serrées, le nez long et courbé à l'extrémité; celle de l'enfant est meilleure malgré la sécheresse et l'allongement excessif du

---

1. Morrona, *Pisa illustrata.*
Notizie storiche sulla miracolosa immagine di Maria santissima di sotto gli organi. Nistri, Pisa, 1846.

corps. La couleur des chairs tire sur le vert d'olive, elle n'est relevée par aucune ombre. Les draperies rehaussées d'or sont d'une grande richesse. On lit sur le livre que tient l'Enfant Jésus un verset de l'Évangile en lettres grecques, usage constant à cette époque, même chez les peintres italiens, qui donnaient ainsi un cachet grec à leurs œuvres.

Ce tableau était comme le labarum ou le carrocio des Pisans réservé aux grandes solennités; ainsi, lorsque Charles VIII délivra la ville du joug florentin, ils la portèrent en grande pompe à la citadelle, proclamant la sainte Vierge patronne de leur cité.

Parmi les plus anciennes peintures de Pise nous citerons encore les voûtes coloriées de la crypte de Saint-Michel in Borgo, dont on doit la découverte au savant Flaminio dal Borgo. Ces fresques se composent de médaillons en rouge encadrant un animal en grisaille. Chaque voûte est décorée de six médaillons semblables, tantôt un lion, symbole de la force; tantôt un griffon, emblème de la gentilité; tantôt l'aigle impériale, qui rappelle l'attachement de la république de Pise au parti gibelin. Sur les arcs-doubleaux nous avons retrouvé encore des rosaces jaunes, imitant l'or. Ces vieilles fresques, si grossières qu'elles soient, manifestent déjà une entente remarquable de la décoration, et le progrès de peintres qui sortaient de la sphère étroite des miniatures, pour couvrir les murailles de compositions plus belles et plus grandes. Nous donnons, planche LXI, les détails de cette crypte curieuse.

GIUNTA (pl. LX). — En descendant le cours de cette

histoire, le premier nom que nous rencontrons est celui de Giunta, qui vit le jour à la fin du XIIe siècle.

En 1793, Morrona trouva dans les cuisines du couvent de Sainte-Anne une ancienne croix, depuis transportée dans l'église de San-Ranieri, et actuellement déposée dans la Maison de l'œuvre. Au bas de cette croix, on lit facilement :

Juncta Pisanus me fecit, 1210.

Autant qu'on peut en juger sous l'épaisse teinte de fumée qui le couvre, ce tableau laisse beaucoup à désirer comme dessin. Les figurines de la sainte Vierge et de saint Jean aux bras de la croix, celle de Notre-Seigneur, dans le haut, sont assez grossières; mais il est très-intéressant, au commencement du XIIIe siècle, de voir un peintre pisan s'approprier la méthode grecque, et naturaliser ainsi la peinture dans sa patrie. Ce n'étaient, du reste, que les débuts de Giunta, et, suivant le P. Angeli, cette époque fut précisément celle de son éducation artistique : *Juncta Pisanus ruditer a Græcis instructus primus ex Italis artem apprehendit circa an. sal.* 1210.

Pise ne possède de lui que cette peinture, à moins de lui attribuer le crucifiement du même genre qu'on voit dans la grande salle de l'hôpital, où je n'ai malheureusement pu déchiffrer de l'inscription du bas que les lettres *Pis*...

La ville d'Assise a conservé des peintures qui peuvent mieux faire apprécier son style. Les vêtements sont le plus souvent jaunes ou d'un vert rabattu; ils portent aux bords des arabesques couchées à plat sur le fond et qui ne

suivent pas les plis; les chairs légèrement ombrées sont couleur bronze clair ; tout semble plongé dans une lumière diffuse, le dessin est bizarre plutôt que mauvais, et suit les préceptes d'une école inflexible, bien loin d'imiter la nature ; enfin, dans la composition générale on aperçoit un sentiment profond de mélancolie. Giunta peignait à Assise vers 1236.

Apollonio (pl. LX). — Apollonio, qu'Andrea Tafi amena de Venise en Toscane vers le milieu du XIIIe siècle, doit être compté parmi les meilleurs peintres de ce temps.

On voit aujourd'hui dans la chapelle du Campo-Santo un crucifiement qui lui est attribué et dont le style est supérieur aux peintres de ce temps. Si cette œuvre n'est pas un modèle de science anatomique, d'étude dans la pose, de souplesse pour les plis, elle est admirable de sentiment; la figure du Christ respire une douleur aussi profonde que résignée, une douleur volontaire, qui n'a pas les convulsions de la chair révoltée sous la souffrance. Une jupe lui descend aux genoux et est rattachée aux reins; la tête, inclinée à gauche, se détache sur une riche auréole, courbée en avant et ornée de clous d'or. Autour du Crucifié sont groupées des scènes de la passion représentées avec la finesse des miniatures. Quelques-unes malgré la petitesse de l'échelle sont de vrais chefs-d'œuvre. Le sujet d'en bas, rappelant l'entrée du Sauveur aux limbes, est plein d'inspiration ; Notre-Seigneur vole dans les sombres régions en renversant des tombes, il entraîne une âme qu'il va délivrer; dans le fond deux figures voilées le suivent dans sa course aérienne. La poésie, le mouvement, se rencontrent à un degré remarquable dans

ce drame mystérieux. On trouve dans ce cadre si restreint de la grandeur du Dante et de la grâce de Milton. L'exécution n'est pas moins belle que la pensée, la touche est légère et franche, elle témoigne une facilité singulière, ce que de nos jours on nommerait *de la main*.

Les couleurs, au lieu d'être appliquées directement sur le bois de la croix, recouvrent une feuille de parchemin collée sur toute l'étendue.

A une époque un peu postérieure, Guido à Sienne; Bonaventura, Berlingieri, Diodato, à Lucques; Margaritone, à Arezzo; Bartolommeo et Cimabue, à Florence, continuaient à suivre les routes définitivement ouvertes à la peinture.

Cimabue (1240). — Quoique Cimabue soit né Florentin, son nom appartient aussi à Pise, où il a laissé des ouvrages dans le couvent de Saint-François et dans l'église Saint-Paul. Il est possible même que Giunta lui ait donné des leçons, quoi qu'en dise Vasari, dont la jalousie patriotique en fait le fondateur de la peinture italienne.

On doit ranger parmi les plus beaux restes les anciennes fresques de San-Pietro-a-Grado, représentant les diverses scènes de la vie de saint Pierre. A en juger par la série des papes dont on voit les portraits, jusqu'à Urbain VIII, qui régnait en 997, elles dateraient du commencement du XIe siècle, mais elles témoignent d'un art trop avancé pour admettre cette hypothèse; d'ailleurs les analogies de ces fresques avec celles du XIIIe siècle, notamment pour la décoration architecturale, permettent difficilement de les faire remonter au delà. On retrouve çà et là au milieu des ruines de cette peinture des traits de la

plus grande beauté. Par exemple, la figure de saint Pierre, reprochant à Néron ses crimes, est d'une vigueur extraordinaire et respire une énergie bien digne du saint héros (voy. pl. LXIII).

JACOPO DA TORRITA (1290). — *Mosaïques.* — Les nefs de San-Pietro-a-Grado offrent un des spécimens les plus anciens et les plus remarquables de la décoration à fresque, rares à cette époque où les peintres, pour leurs grandes compositions, avaient surtout recours à l'art de la mosaïque.

Dès le IVe siècle nous voyons ce dernier procédé importé de Byzance en Italie, comme il paraît dans les grandes mosaïques qui ornaient l'*arc triomphal* de Saint-Paul.

Au VIe siècle nous en retrouvons des exemples admirables dans la ville de Ravenne, au baptistère, à Saint-Vital, au tombeau de Galla Placidia, aux deux églises Saint-Apollinaire.

Lorsque Charlemagne descendit en Italie, il fut vivement frappé de ces peintures si grandioses et si solides, et voulant rappeler sous le sombre ciel de sa capitale les splendides couleurs des arts italiens, il fit décorer la voûte octogonale de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle de mosaïques analogues à celles de Ravenne.

On conserve à Rome une mosaïque fort curieuse, où ce grand homme reçoit l'étendard des mains de saint Pierre.

Les mosaïques de Saint-Marc, à Venise, remontent à une date fort ancienne; on cite parmi leurs auteurs Pietro, qui travaillait en 1158, et Apollonio, dont nous avons

déjà parlé, qui introduisit en Toscane l'art de cuire les verres de mosaïque et de préparer l'enduit pour les recevoir.

Apollonio, en arrivant à Florence, trouva une école de mosaïstes déjà renommée; dès 1225, Jacopo da Torrita, franciscain siennois, qu'on appelait dans son pays maëstro Mino, avait commencé la décoration de la coupole du baptistère, le travail le plus extraordinaire en ce genre. Cette vaste composition offre les plus belles pages de poésie et d'histoire que nous connaissions, c'est un véritable poëme épique comprenant tous les siècles, qui défilent processionnellement aux pieds du Christ, une épopée gigantesque écrite en or et en couleurs impérissables, et qui révèle dans son auteur un peintre, un poëte, un penseur incomparable.

Ce Mino passe, en effet, pour avoir été le restaurateur de la mosaïque en Toscane, et, à cause de sa grande réputation, on l'appela à Pise pour décorer la tribune de la grande nef. Il se mit à l'œuvre en 1290, mais arrivé alors à la fin de sa carrière il fut obligé de se faire aider par Andrea Tafi, qui se distingua à Pise dans l'église de Saint-Paul, et par Gaddo-Gaddi.

Vicino Pisano (pl. LXIII). — Ces deux collaborateurs de Mino n'eurent pas la gloire de terminer l'ouvrage qu'ils laissèrent aux soins de Vicino, formé dans leur école, à Pise même. La figure de la madone est entièrement de ce dernier; Vasari nous a donné une inscription qui a disparu ou a été cachée, et qui le rappelle positivement : *Tempore Domini Joannis Rossi operarii istius ecclesiæ, Vicinus pictor incœpit et perfecit hanc imaginem B. M., sed Majestatis et Evangelistæ per alios inceptæ*

ipse complevit et perfecit, anno D. 1321 *de mense septembris* [1].

Cette mosaïque se compose d'une figure gigantesque du Sauveur, assis sur de riches coussins, et accompagné à droite et à gauche par la sainte Vierge et saint Jean. Il tient d'une main un livre et de l'autre bénit en levant deux doigts. La robe est rouge, la tunique bleue, de tons vigoureux et rehaussés de hachures d'or. Autour de cette imposante image, qui domine toute l'église, reluisent les reflets mystérieux d'un fond d'or. Rien ne saisit davantage que ces champs brillants où les anciens mosaïstes plaçaient leurs personnages. Dans leur pensée symbolique, ils voulaient sans doute éloigner ainsi la nature physique comme peu digne d'entrer dans le temple de Dieu, et ils élevaient leurs figures au-dessus de la terre dans un séjour où il n'y a pas de sol, pas de verdure, pas d'horizon, point de ciel, point de bornes, mais seulement cet éclat insaisissable de l'infini qui les enveloppe d'une glorieuse auréole.

Ce sentiment profond, si bien associé à l'art décoratif, a présidé de même à la composition des mosaïques des deux tribunes de la nef transversale. Ces peintures sont de Gaddo-Gaddi (1308) et de Vicino.

Verreries. — L'art des vitrines coloriées, si magnifi-

---

1. « Au temps de maître Jean Rossi, président d'œuvre de cette « église, Vicino peintre commença et acheva cette image de la bienheu- « reuse Marie; quant à la Majesté et à l'Évangéliste commencés par « les autres, il les compléta et acheva au mois de septembre de l'an de « grâce 1321. »

ques dans notre moyen âge français, ne paraît pas non plus avoir été négligé à Pise. Tronci rapporte qu'en 1222, un religieux polonais, du nom d'André, orna de verres peints la grande fenêtre de l'église Sainte-Catherine. Plus tard, des vitraux avec figures fermèrent une partie des arcades du Campo-Santo.

Les émaux de Pise eurent longtemps aussi une grande réputation, qui survécut même à la ruine de l'école de peinture.

II.

RENAISSANCE. — CAMPO-SANTO. — GIOTTO. — ORGAGNA.
BENOZZO-GOZZOLI.

Tous ces premiers tableaux ont gardé la simplicité, la sévérité des lignes, l'immobilité, la majestueuse indépendance de chaque figure [1]. Telle est la peinture jusqu'en 1300; mais au XIVe siècle elle abandonne ses austères compositions, ces figures immobiles comme le dogme qu'elles personnifient; elle s'*humanise* pour ainsi dire, elle traite les saints, non plus en êtres surnaturels, mais en hommes dont elle saisit les formes pittoresques; elle les dispose par groupes, au lieu de les isoler dans leur fond d'or; enfin, elle introduit les paysages dans les scènes sacrées dont les régions célestes ne sont plus le seul théâtre.

GIOTTO (pl. LXIII). — Nous assistons ici à la révolution que Giotto a inaugurée en Italie, et que tous les historiens saluent comme le triomphe de la civilisation sur la barbarie des âges précédents; nous y applaudissons aussi, quoique nous voyions dans cette réforme le germe d'où sortit plus tard la décadence de la peinture; nous applaudissons à ces grâces, qu'un dessin plus pur et

1. Voir l'excellent travail que M. de Laprade a publié en 1864, dans *le Correspondant*.

l'apparition timide de la nature amènent dans les œuvres du nouveau peintre; mais montant encore, l'art approche de ce sommet après lequel il doit descendre. Entre l'austérité des grandes mosaïques d'où la nature est bannie, où nul effet de couleur ne porte l'attention loin du héros, et cette représentation de la matière qui ensevelit l'homme sous la végétation qui l'entoure, ou sous les plis luxuriants de sa chair, il existe une limite de beauté accomplie : entre Cimabue et Rubens, il y a Raphaël ; nous disons trop encore, tant l'heure de la perfection est rapide, il y a le tableau de la *Dispute du Saint-Sacrement.*

Nous sommes loin d'exclure la nature des rêves de notre idéal. « Certes, disait dernièrement un des plus « illustres penseurs de notre temps, qui ne sent que la « nature est belle? Quelle âme en face de ces splendeurs « des cieux, de ces magnifiques élans des montagnes « et de l'Océan, en face de cette terre avec ses fleuves, « ses forêts, ses riantes prairies, ses fleurs embaumées... « quelle âme ne sent au fond d'elle-même la mystérieuse « impression de la beauté? Mais si belle que soit la nature « physique, qui ne sent aussi que les choses de l'intelli- « gence surpassent en beauté les choses matérielles? Ne « suffit-il pas de considérer les reflets de la pensée sur le « visage de l'homme pour sentir que l'homme est le roi « de la nature? Non, tous les rayonnements de la matière « n'égaleront jamais le rayonnement de l'esprit. Le soleil, « si beau qu'il soit, brilla-t-il jamais comme l'œil de « l'homme, des feux du génie[1]? »

---

1. Mgr. l'évêque d'Orléans, *Correspondant* (mois de novembre 1863.)

Voilà pourquoi nous craignons ce débordement de l'art qui renverse l'homme de son trône pour l'ensevelir sous la matière, qui ne fait plus un paysage pour l'homme, mais l'homme pour le paysage. Voilà pourquoi nous regrettons cet art, purement idéal, que le christianisme avait produit, et auquel les Grecs visaient déjà.

C'est dans cette pensée que Platon disait : « L'artiste « qui, le regard fixé sur l'être immuable et se servant « d'un pareil modèle, en reproduit l'idée et la vertu ne « peut manquer d'enfanter un tout d'une beauté achevée, « tandis que celui qui a l'œil attaché sur ce qui doit « passer avec ce modèle périssable ne fera rien de beau. »

Lorsque Phidias faisait la statue de Jupiter ou de Minerve, il copiait « un certain type qui résidait au fond de son âme, » et non un modèle réel qui eût rabaissé son œuvre. Lorsque ces grands artistes sculptaient une Vénus, ils la rendaient pure pour lui donner une beauté parfaite; ou lorsque Sophocle traçait les caractères de ses personnages, il montrait « les hommes comme ils devraient être. »

Quant aux peintres d'aujourd'hui qui se font esclaves de la nature, jusqu'à la représenter dans ses flétrissures, jusqu'à déployer toutes les forces de leur esprit à en imiter les formes les plus communes, ils méritent cet anathème de Pascal : « Quelle vanité que la peinture qui attire « l'admiration par la ressemblance des choses dont on « n'admire pas les originaux ! »

Heureusement, Giotto est encore exempt de cette servilité, nous restons avec lui dans la région de l'idéal auquel la nature ne se mêle que pour fournir des cadres gracieux.

Il n'introduisit le paysage dans ses compositions qu'avec une réserve extrême, et par une espèce de compromis entre les traditions byzantines et la nouvelle manière. Il conserve encore quelquefois les fonds d'or, par exemple, dans le tableau de saint François recevant les stigmates que nous possédons au Louvre et que Giotto avait peint pour la sacristie des franciscains pisans.

Ces nouveautés eurent le plus grand succès en Italie, et beaucoup de villes se disputèrent l'honneur d'attirer le célèbre peintre, mais on peut dire que Pise possède son chef-d'œuvre.

Nous entrons avec Giotto dans le Campo-Santo, où nous achèverons la suite de cette histoire, dont les fresques exécutées durant deux siècles forment les plus brillantes pages. Mais ces pages, toutes étrangères à Pise par le nom de leurs auteurs, prouvent la décadence de cette ville, obligée de mendier à Florence et à Sienne des artistes qu'elle leur envoyait un siècle auparavant.

Lanzi appelle Giotto le Raphaël de son temps; comme ce grand homme, il connut admirablement la science décorative applicable à ces grandes surfaces de peinture; architecte lui-même, il comprenait les exigences de l'ensemble; dans ces vastes panneaux il ne chercha pas à s'emparer de l'attention aux dépens de l'aspect général, et au risque d'être un peu monotone, il resta égal dans toutes les parties, évitant ces percées, ces trous noirs, qui brisent les perspectives. Il donna le ton à ses successeurs et on peut dire que ses murailles sont un modèle de l'harmonie des couleurs.

Cette entente de la décoration ne lui faisait pas oublier le côté élevé de son art, et il sut pénétrer ses sujets des

sentiments les plus délicats et les plus profonds. Nous n'entrerons pas dans l'analyse des six fresques qu'il peignit au Campo-Santo et qui rappellent l'histoire de Job; nous nous arrêterons seulement devant la figure du Christ auquel Satan vient demander la permission d'éprouver le juste. Tout le peintre se révèle dans cette partie du tableau : Notre-Seigneur est environné d'un nimbe, signe de l'infinie distance qui sépare Dieu de la création ; le monde terrestre occupe dans le bas une place imperceptible ; on aperçoit la mer où se baignent de lointains rivages, au-dessus un petit nuage allongé et tranquille qui montre l'éloignement des tempêtes. Le personnage satanique aux formes hideuses et surnaturelles s'avance à gauche et fait ressortir l'expression des anges qui entourent leur maître en soulevant légèrement le nimbe. Ces anges offrent les types les plus idéals de la beauté, ce sont des têtes pareilles qui devaient orner les visions de Raphaël dans ses heures divines. Devant ces physionomies si fraîches, si naïves, on croit suivre, avec le Dante, Béatrix au ciel ; devant ce peintre gracieux qui personnifie la renaissance de son art, on éprouve l'impression que jettent dans l'âme les scènes matinales, ou « l'aimable simplicité du monde naissant, » comme disait Fénelon.

Buffalmacco (1263-1340). — Buffalmacco fut un des premiers successeurs de Giotto, au Campo-Santo. Il est moins correct et surtout bien moins gracieux ; il suit la manière de son maître, Andrea Tafi, et paraît viser davantage à la grandeur du style qu'à la recherche minutieuse des détails. Ses fresques malheureusement sont presque

toutes retouchées. On a de lui, au Campo-Santo, le *Crucifiement*, la *Résurrection* et l'*Ascension*.

Ce peintre auquel on ne peut refuser une grande ampleur dans ces conceptions, fut malheureusement rendu célèbre par une vie licencieuse dont Boccace s'est emparé dans ses récits.

Pietro di Puccio da Orvieto. — On a longtemps attribué à Buffalmacco la grande figure symbolique du Créateur qui commença la série de représentations bibliques du mur septentrional. D'après M. Rio, cette peinture aurait été exécutée en 1390 par un artiste d'Orvieto, nommé Pietro di Puccio. La composition du Père Éternel est singulière, mais n'est pas dépourvue de grandiose. Il lui met l'univers entier dans les bras sous la forme d'un disque. Dans les zones qui divisent ce disque il distribua tous les êtres, depuis les chérubins qui habitent au-dessus des étoiles jusqu'aux éléments du centre de la terre. Cette idée du monde des esprits enveloppant le monde matériel est très-heureuse. On lit sur la bordure du tableau un sonnet dont certaines parties sont effacées[1].

Simone Memmi (1300-1344). — Simone Memmi se présente après Buffalmacco; selon Vasari, il fut élève de Giotto; suivant d'autres, il sortit de l'école de Jacopo da Torrita. Son style s'assouplit aux formes naturelles que son maître avait introduites dans la peinture[2]; Pétrarque,

1. Une sonde pratiquée dans la muraille qui ferme le Campo-Santo à l'ouest, a montré qu'un renformi avait un peu caché cette fresque à l'angle.

2. Pétrarque, sonnets LVIII et LIX.

dont il fit le portrait, le considérait avec Giotto comme le meilleur peintre du temps. Le Campo-Santo nous offre de beaux souvenirs de son talent, il y peignit des scènes de la vie de San-Ranieri, tableaux où l'art apparait avec des progrès sensibles. Les figures de femmes sont plus élégantes, les physionomies s'animent, elles gagnent ce que les Italiens appellent la *morbidezza,* et montrent une variété de types dont la nature pouvait seule offrir les modèles.

Insistons surtout sur le tableau de l'Assomption où il a si bien senti la force mystique des anges qui entourent leur reine; il a compris que ce n'était pas à des bras de chair qu'il fallait avoir recours : ces anges semblent personnifier ces désirs pieux qui enlevèrent Marie dans les cieux.

Antonio Veneziano (pl. LXV). — L'œuvre de Simone, chargé de retracer la vie de San-Ranieri, fut continuée par Antonio Veneziano[1], qui plaça, au-dessous des premières, trois grandes compositions que Vasari regarde comme les meilleures du Campo-Santo. Les moines du moyen âge passaient des siècles à poursuivre le même ouvrage, et ces grands peintres ne rougissaient pas de terminer les pages inachevées de leurs prédécesseurs.

Dans le premier compartiment, Antonio Veneziano a figuré le retour dans sa patrie du bienheureux Ranieri, ainsi que son miracle à Messine, lorsqu'il fait connaître à

1. M. Rio dit qu'un peintre florentin nommé André partagea en 1377 la tâche avec celui-ci.

l'hôte la fraude du marchand. Le diable y est bizarrement représenté sous la forme d'un chat ailé. La scène, à droite, où il figure les chanoines de la cathédrale qui lui offrent un festin, est digne d'une attention spéciale. La finesse des physionomies est merveilleuse, tout se résume dans la tête, « le reste du corps a été négligé, il n'est regardé « que comme une misérable dépouille terrestre dont on « ne s'est pas soucié de rendre les formes[1]. » Mais le soin de la peinture est moins remarquable encore que l'entente de la composition; il conserve aux personnages une grande importance à laquelle tous les accessoires sont subordonnés. Au lieu de se placer au dedans du portique qui recouvre le repas, et d'y développer les lourdes proportions d'une perspective vraie, il se met en dehors et soutient l'édifice par de légères colonnettes qui ne masquent pas la scène intérieure. Ce ne sont pas des réalités, mais de simples indications qui rappellent l'architecture, sans écraser l'homme sous ses pierres. C'est l'art des anciens ressuscité, ce sont les fresques de Pompéi christianisées, on se sent là dans l'empire de l'idéal.

Dans le second tableau, Antonio retrace la mort du saint; la façade de l'église avait été supprimée pour laisser voir les nefs au dedans. Il ne reste plus aujourd'hui de la vue du Dôme, qu'un très-petit fragment des parties supérieures, on y distingue encore la coupole et le campanile.

Dans le troisième tableau on assiste aux miracles accomplis sur la tombe de San-Ranieri.

---

1. Schlegel, *Théorie des beaux-arts.*

Les encadrements de ces tableaux ne sont pas moins soignés, et certaines figures ont le fini de véritables miniatures. Entre les deux tableaux on lit des inscriptions rappelant les sujets qui s'y trouvent traités.

Parmi tous les peintres qui travaillèrent sur ces vastes murailles du Campo-Santo, nous pourrions suivre les œuvres de : Ugolino de Sienne, Pietro Laurati, Spinello, Nello di Vanni, Agostino Ghirlanda, Pietro d'Orvieto, Taddeo Bartoli, Vittore Pisanello; mais, pour ne pas fatiguer par cette longue nomenclature, nous voulons noter seulement, dans cette vieille et intéressante école, les points les plus brillants qui doivent en éclairer l'étude.

Andrea Orgagna (1329-1389) (pl. LXIV). — Andrea Orgagna, entre tous, mérite de nous arrêter [1]; il est avec le Dante une des personnifications les plus frappantes du moyen âge italien, dans ce qu'il peut offrir de mystique et d'effrayant : si Giotto nous rappelle les gracieuses descriptions du paradis, Orgagna nous présentera quelque reflet des scènes terribles de l'enfer.

Orgagna était fils de Cione, habile orfévre de Florence; il apprit la peinture de son frère Bernardo et d'Angelo Gaddi, la sculpture et l'architecture d'Andrea Pisano. Il réussit dans ces trois arts au point d'être regardé comme un prodige, même par ses contemporains; il prit un peu de la manière de Giotto dont il continuait l'œuvre, mais il le surpassa pour l'effet dramatique de ses composi-

1. Ses peintures sont des mieux conservées, à cause de la précaution qu'il prit de les isoler du mur par une claie de roseaux qui recevait l'enduit, en laissant un intervalle de 4 ou 5 centimètres.

tions. Francesco Saccheti le déclare le premier des peintres après Giotto.

Cette haute renommée engagea les Pisans à l'appeler au Campo-Santo où il commença par son immense sujet du *Triomphe de la Mort*. Il y représente la mort sous les traits d'une vieille femme[1], pâle, à l'œil farouche; il lui donne les ailes des animaux de nuit et lui met une faux à la main. A terre, gît une masse confuse d'hommes et de femmes de tout âge, de toute condition, comme les tristes trophées de cet affreux triomphe. Des anges viennent leur arracher de la bouche l'âme représentée sous la forme d'un enfant, beau symbole de la petitesse de l'homme prêt à paraître devant le souverain juge. Les anges ravissent les âmes justes vers le ciel, tandis que les démons s'emparent des âmes méchantes pour les porter sur la cime d'une montagne et, de là, les jeter dans les cratères enflammés de l'enfer.

Orgagna suivit l'usage d'écrire sur des légendes sortant de la bouche de ses personnages la parole qu'il leur prêtait. Selon Vasari, il imita Buffalmacco qui avait été applaudi à Pise pour avoir mis ainsi ses figures en scène. Plusieurs de ses légendes ont été effacées par le temps et le vandalisme du XVIe siècle. Quelques-unes subsistent encore, entre autres celle-ci que l'auteur met sur les lèvres des malheureux et des infirmes implorant vainement leur délivrance de la mort :

---

1. Cette figure, retouchée au XVIe siècle, a perdu de son mérite. On juge, par les parties intactes, de la beauté du dessin primitif. Elle était couverte d'une espèce de cotte de mailles dont on retrouve des restes, au lieu de la lourde jupe que nous lui voyons.

Da che prosperitade ci ha lasciati,
O morte medicina di ogni pena,
Deh vieni a dare a noi l'ultima cena [1].

Ces mots ajoutent beaucoup au pathétique de la situation, et quoique Vasari se moque de cette mode qu'il appelle barbare, ils viennent bien en aide à la peinture. La mort, négligeant les supplications des infortunés, dirige ses coups contre les vies les plus heureuses. Le contraste est vraiment dramatique, c'est de la poésie la plus saisissante.

Au milieu d'un bosquet qui semble l'asile du bonheur, où le peintre, avec un charme merveilleux, semble avoir réuni toutes les délices de ce monde, de jeunes gens, de jeunes femmes conversent et chantent ensemble, tandis que des amours voltigent sur leurs têtes et leur lancent des traits. Mais derrière ces roses et ces buissons parfumés, la terrible Faucheuse approche, le fer levé, et dans un instant ces joyeuses existences auront disparu.

Si habile dans l'art d'émouvoir, Orgagna ne l'est pas moins dans la composition générale ; il n'a pas négligé ce que j'appellerai l'idée monumentale de son tableau, cette sorte de pondération dans la pose du sujet que tous les grands maîtres ont respectée. Comme pendant aux brillantes et trompeuses vanités du monde, il a imaginé une cavalcade de rois et d'hommes fortunés rencontrant une série de sépulcres ouverts où gisent d'anciens puissants de la terre. Saint Macaire descend de son her-

---

1. Puisque le bonheur nous a délaissés,
O mort, remède de tous les maux,
Ah! viens nous donner le suprême repas!

mitage et, montrant les cadavres aux heureux cavaliers, leur prédit prochainement le même sort. Des rois debout devant des rois morts, quelle étonnante antithèse! Cette partie du tableau est un chef-d'œuvre et témoigne dans les physionomies d'un art accompli; la jeune femme à cheval, qui tout à l'heure poursuivait gaiement la chasse, s'arrête soudain, incline sa tête sur sa main; elle devient pensive devant ce redoutable spectacle, et oubliant la fête, sa parure, ses compagnons, elle tombe dans une rêverie profonde; elle laisse percer ensemble dans son beau visage la compassion, l'effroi et la prière. Les hommes paraissent moins absorbés par ce sentiment de crainte religieuse, celui par exemple qui se bouche les narines; cependant tout s'arrête; on se tait, on réfléchit; un piqueur, encore tout enflammé de la course, retient les chiens pour écouter les paroles de Macaire; les chevaux eux-mêmes, aux formes étrusques, semblent dresser l'oreille et reculer d'horreur.

Comme Dante dans son poëme, Orgagna a fait de ses personnages des portraits contemporains.

On nous pardonnera d'insister si longuement sur l'œuvre d'Orgagna, mais, selon nous, c'est la merveille du Campo-Santo; c'est le trône de la peinture pisane.

A droite du *Triomphe de la Mort,* Orgagna a peint le *Jugement dernier,* dans lequel il s'est surpassé; il a figuré dans le milieu le Sauveur et sa mère assis dans des nimbes formés d'arcs-en-ciel. Le souverain juge, d'un geste qui montre aux hommes les stigmates de la Passion, prononce l'arrêt irrévocable; la sainte Vierge penche la tête du côté des condamnés et les suit d'un regard miséricordieux et maternel jusqu'aux bords de l'abîme où les dé-

mons les entraînent déjà. Assise auprès du Christ, elle domine les apôtres rangés en demi-cercle, de chaque côté de ce tribunal; comme le Dante le chantait :

E come quinci il glorioso scanno
Della Donna del Cielo, e gli altri scanni
Di sotto lui cotanta cerna fanno.

Au-dessus des apôtres trois anges de chaque côté exaltent les instruments de la Passion comme les pièces de conviction de ce procès suprême.

Dans cette scène de la justice divine, tout est pondéré et dans un admirable équilibre qui rappelle la composition de la dispute du saint sacrement. Entre les deux nimbes de Jésus et de Marie, et à leurs pieds, deux anges sonnent de la trompette qui réveille les morts. Un ange effrayé de ce jugement terrible se voile à demi la face et se ramasse en lui-même pour secouer un frisson de terreur, tandis qu'un quatrième ange debout, immobile, tient de chaque main les irrévocables sentences, comme les poids de la balance éternelle.

Rien n'est en désordre malgré les multitudes qui sortent des sépulcres. Au milieu, l'archange saint Michel, revêtu d'une puissance purement spirituelle et dans les mains duquel l'épée n'est qu'un symbole, sépare les bons des méchants. Ces foules triées par le glaive divin renferment des détails d'une grande beauté.

Michel-Ange admirait beaucoup le talent d'Orgagna et particulièrement ce tableau qui a dû l'inspirer à la chapelle Sixtine ; un jour que Côme Ier lui demandait un projet de palais pour les magistrats, il lui conseilla de continuer la loge des lances autour de la place de Florence, ajoutant

qu'il ne connaissait rien au monde de supérieur à cette œuvre d'Orgagna. Malgré son admiration pour ce génie extraordinaire, il n'en a pas saisi le sentiment religieux. Michel-Ange sacrifiait trop la pensée au dessin, et sous ses savants assemblages de muscles, il oubliait trop que l'âme en est le ressort. Son *Jugement dernier,* qui est une merveille anatomique, ne passera jamais pour un tableau religieux. Son Christ, dépouillé de cette solennelle tranquillité du juge souverain, n'est plus séparé des autres personnages par le nimbe divin, ce n'est plus qu'un athlète victorieux terrassant ses ennemis; Marie a perdu son trône mystique, elle n'est plus la reine du ciel, c'est une femme effrayée, une femme ordinaire, qu'on pourrait prendre au besoin pour la mère de Coriolan cherchant à calmer la colère de son fils. Chez Orgagna les décrets célestes s'exécutent dans un ordre solennel qui en rehausse la puissance; dans le tableau de Michel-Ange le désordre est partout et rejaillit du milieu de la troupe des damnés jusque dans les rangs désunis des bienheureux.

On trouvera peut-être téméraire de placer ici le peintre du moyen âge au-dessus du peintre qui fut la gloire de la renaissance, et pourtant il le faut si l'on préfère le sentiment à la chair, même austère, la peinture du ciel aux images de la terre ; enfin on se rangera sans doute à ce point de vue en songeant que Michel-Ange lui-même, à la fin de sa vie, se repentit, dans ses poésies, d'avoir tant donné à la science du corps et si peu à l'art spiritualiste.

Bernardo Orgagna. — Le moyen âge, dont je suis éloigné de me faire l'apologiste universel, s'élève tantôt à une grande hauteur sous le souffle de la foi chrétienne, et

tantôt retombe dans la trivialité la plus triste sous le poids d'un reste de barbarie. On est frappé de ce singulier spectacle soit en lisant le Dante, soit en examinant ces peintures. Auprès de l'immortelle composition d'Andrea Orgagna, son frère Bernardo a peint un enfer où les détails les plus grotesques et les plus cyniques sont représentés avec une audace révoltante. Hâtons-nous d'ajouter, pour la gloire des Orgagna, que cette fresque fut gâtée en 1530 par Sollazino[1].

Benozzo-Gozzoli (pl. LXV et LXVI). — L'art du moyen âge jette son plus vif et à peu près son dernier éclat avec Orgagna et disparaît derrière ce grand homme. Devant Benozzo-Gozzoli, qui le remplace au Campo-Santo, et qui conserve pourtant mieux que ses contemporains la candeur primitive, on aperçoit déjà les horizons de la renaissance qui grandissent rapidement. Nous quittons maintenant ces personnages roides et compassés, mais dont la simplicité naïve nous charmait; la grâce se répand partout, mais aux dépens de la pensée mystique; la figure humaine plus réelle, mieux dessinée, perd son importance sous les accessoires qui la dominent; elle n'occupe plus, dans les nouveaux cadres, le trône de l'intelligence que les anciens lui réservaient; la perspective, cette faiblesse de nos yeux mortels, étend ses lois jusqu'au ciel; Dieu le père, lançant un rayon de fécondité sur la sainte Vierge, est peint plus petit que l'ange annonciateur, parce qu'il est

1. Peut-être fut-ce vers le même temps, que ce XVIe siècle, si vanté, gratta le bleu d'outre-mer du *Jugement dernier*, comme valeur marchande dont il fallait profiter.

supposé plus loin. L'homme par le réalisme soumet tout à son point de vue borné, il rapetisse Dieu au-dessous de lui, et s'amoindrit lui-même au-dessous de la nature physique. Les couleurs s'animent sous ce soleil réel, elles deviennent plus claires, plus variées, plus naturelles, elles concourent à l'effet général par des contrastes d'ombre et de lumière, en un mot la main commence à remplacer la pensée. Tels sont les traits de Benozzo-Gozzoli, peintre séduisant, dont l'étonnante facilité couvrit plus de murailles qu'aucun de ses prédécesseurs, facilité que Vasari appelle *terribilissima*.

Benozzo commença, à ce qu'il paraît, ce gigantesque travail « capable d'effrayer une légion de peintres » par l'adoration des mages, placée près d'une chapelle; cet essai ravit les Pisans et les engagea à lui confier la suite des fresques.

Ce fut le point de départ de cette longue série de vingt-quatre compartiments dont il serait fastidieux de suivre l'histoire et de faire la nomenclature[1]. Attiré d'abord par la fraîcheur du ton, par l'imagination du paysage, on se fatigue à la longue de la monotonie de la facture et de la répétition des physionomies. Une qualité éminente ressort cependant de ces longues pages, la grâce, que peu d'hommes savent si bien déployer. Parmi cette multitude

---

1. Ces fresques, pour lesquelles Benozzo n'avait pas pris les mêmes soins de conservation qu'Orgagna, tombent en ruines. Un peintre distingué, M. Botti, vient heureusement d'être chargé d'appliquer à leur restauration un procédé ingénieux qu'il a découvert. On peut lire, pour plus de renseignements, la description de cette restauration dans un article que nous avons adressé à la *Gazette des Architectes* (1863), pages 300 et suiv.

de personnages, on en remarque plusieurs d'une élégance rare, les figures, par exemple, de Lia et de Rachel dans les noces de Jacob où une certaine irrégularité accentue naïvement ces traits ravissants, ou, dans le tableau de la vendange, la jeune fille qui porte sur sa tête une corbeille de raisins. Nous le répétons, ce sont de véritables types de grâce. Devant cette dernière figure on est en pleine renaissance; cette séduisante idylle n'appartient plus au moyen âge.

Nous devons donc nous arrêter ici pour ne pas dépasser notre cadre, déjà trop vaste pour nos forces, lorsqu'il renferme Cimabue, Giotto, Antonio Veneziano et Orgagna, lorsqu'il embrasse une si grande époque, si utile à étudier dans les temps réalistes que nous parcourons. Hâtons-nous donc d'achever; mais avant de quitter cette étude trop longue par elle-même, mais trop courte pour l'objet qu'elle s'est proposé, qu'on nous permette d'ajouter un seul mot : Nous supplions tous les peintres modernes d'approfondir ces vieilles fresques du Campo-Santo, nous les conjurons de porter leurs méditations, devenues trop souvent matérialistes et sceptiques, dans ce sanctuaire de l'art spiritualiste. Ils y puiseront des inspirations plus austères, un sentiment plus élevé, plus rapproché de l'idéal, et s'ils continuent à préférer les modèles du XVIe siècle et à s'enivrer de ses séductions, ils se rappelleront pourtant ces fraîches et naïves peintures, ils subiront leur influence comme le charme salutaire qui ramène sans cesse le cœur de l'homme aux jours purs de son enfance.

FIN.

TABLE

INTRODUCTION.

Pages.

Conditions qui ont présidé à la Renaissance romane. 3

Diverses origines.

Origine romane. 6

Origine grecque. 8

Origine arabe. 10

Divisions du travail. 13

(Fig. 1.) *Sceau de la république pisane.*

PREMIÈRE PARTIE.

ARCHITECTURE PISANE.

I. PREMIÈRE ÉPOQUE, DITE LOMBARDE.

Pise sous les Césars. 18

(Fig. 2.) *Sudarium de Néron.*

Premier et second cercle. 20

(Fig. 3.) *Plan de Pise.*

Porta Aurea. 23

(Fig. 4.) *Vue de la Porta Aurea restaurée.*

(Fig. 5.) *Porte de ville dans les fresques du Campo-Santo.*

Porta al mare. 25

(Fig. 6.) *Porta al mare.*

Chinsica. 26

(Fig. 7.) *Madonna Chinsica.*

Port. 28

(Fig. 8.) *Carte de Pise et du Port.*

(Fig. 9.) *Plan du port de Pise.*

(Fig. 10.) *Chaînes à l'entrée du port.*

San-Paolo. 35

San-Cassiano. 36

473,242

Pages.
San-Pietro-a-Grado. 38
(Fig. 11.) *Vue de San-Pietro-a-Grado.*
San-Michele-in-Borgo. 39
San-Frediano. 40

II. Époque romane.

§ 1. Le dôme. — Buschetto. — Rainaldo.

Origine du Dôme. 42
Emplacement du Dôme. 43
Époque de la construction. 43
Plan et construction. 44
(Fig. 12.) *Fondations du Dôme.*
Architecte. 47
Buschetto 48
Rainaldo. 50
Dédicace. — Révolution opérée dans les arts par le Dôme. 51
(Fig. 13.) *Façade latérale de San-Matteo.*

§ 2. Santa-Agata. — Saint-Sépulcre. — Le Baptistère. — Diotisalvi. — Le campanile du Dôme. — Bonnano. — Guillaume d'Inspruck.

Santa-Agata. 54
Saint-Sépulcre. 55
Baptistère. — Fondation 56
Suspension des travaux. 57
Corrections. 58
(Fig. 14.) *Voûtes du premier étage.*
Description. 59
(Fig. 15.) *Inscription du Baptistère.*
Campanile 60
Fondation 62
Construction et correction des hors de niveau. 63
(Fig. 16.) *Gargouille à contre-pente.*
Suspension des travaux 64
Affaissement général. — Matériaux. 65
(Fig. 17.) *Niche dans l'intérieur de la tour.*
(Fig. 18.) *Consoles dans le vide de la tour.*
Diverses tours penchées. 66
(Fig. 19.) *Inscription au Baptistère.*

§ 3. Architecture militaire et civile.

Fortifications. — Enceinte. — Face occidentale. 68
Porta al leone. — Faces septentrionale et orientale. 70

Pages.

(Fig. 20.) *Tour de la Porta al Leone.*
Face méridionale. 70
Construction. 71
Citadelle et arsenal. 72
(Fig. 21.) *Torre Guelfa.*
Forteresse de la Verruca. 73
HABITATIONS. — Tours. — Nombre de tours. 74
Construction. 75
(Fig. 22.) *Chapiteaux d'une maison près San-Frediano.*
(Fig. 23.) *Console à la même maison.*
(Fig. 24.) *Balcon d'après une fresque du Campo-Santo.*
(Fig. 25.) *Détails d'un plancher intérieur.*
(Fig. 26.) *Ancienne maison via Santa-Maria.*
(Fig. 27.) *Tour ruinée, via delle belle Torri.*
Restauration. 82
(Fig. 28.) *Ancienne tour surélevée en briques.*
Ruine totale 82
Maisons du peuple 84
RUES. — Dimensions. 84
Physionomie des rues. 85
PONTS. — Ponte Nuovo. 87
Ponte al Mare. — Ponte del mezzo già ponte Vecchio. 89

III. PÉRIODE GOTHIQUE.

§ 1. ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — NICOLAS. — JEAN DE PISE ET LEURS SUCCESSEURS.

Décadence du style roman. 91
NICOLAS DE PISE. — Commencement du gothique. 92
Saint-Nicolas. 94
(Fig. 29.) *Vue de l'église Saint-Nicolas.*
Sainte-Catherine et Saint-François. 96
(Fig. 30.) *Campanile de Saint-François.*
École de Nicolas. 97
JEAN DE PISE. 98
SPINA. 99
CAMPO-SANTO. — Ancien cimetière. 101
Terre-Sainte. — Fondation. 102
(Fig. 31.) *Inscription au Campo-Santo.*
Plan et façade. 104
Chapelle. 105
(Fig. 32.) *Chapelle du Campo-Santo.*
Dallages. — Arcades intérieures. 106
Mort de Jean. 107
GUGLIELMO. 107
ANDRÉ. — THOMAS. — Achèvement du Campanile. 109

§ 2. ARCHITECTURE CIVILE DU XIVe SIÈCLE. — CONCLUSION.

Pages.
Changement d'aspect dans l'architecture. — Les rues. 110
(Fig. 33.) *Entrée d'une maison au Borgo.*
Palais Gambacorti. 112
(Fig. 34.) *Coupe sur le rez-de-chaussée.*
Palais de briques. 113
(Fig. 35.) *Construction d'un édifice de briques (fresque de Benozzo-Gozzoli.)*
Conclusion. 115

DEUXIÈME PARTIE.

SCULPTURE PISANE.

I. ORIGINES. — DÔME. — BIDUINO. — BONANNO.

Commencements de la sculpture pisane. 119
Bas-relief du IXe siècle. 120
Bas-relief byzantin. — Bas-relief pisan, style byzantin. 121
Griffon. 122
Sculptures du Dôme. 124
Statues des frontons. — Gargouilles. 126
Statue de David. 127
Biduino. 128
(Fig. 36.) *Inscription à San-Cassiano.*
Bonnano. 129

II. RENAISSANCE DE LA SCULPTURE. — NICOLAS ET JEAN DE PISE.

Nicolas de Pise. 132
Chaire du Baptistère. 133
(Fig. 36.) *Fragments d'un bas-relief grec et de la chaire de Nicolas.*
(Fig. 37.) *Sculpture au bas de l'escalier.*
Chaire de Sienne. 137
(Fig. 38.) *Madone à la chaire de Sienne.*
Jean de Pise. 140
Tabernacle du Campo-Santo. 141
Tabernacle de Saint-Michel. — Tabernacle de la Spina. — Œuvres diverses. 142
(Fig. 39.) *Inscription funéraire au Campo-Santo.*
Chaire de la Cathédrale. 144

III. GUGLIELMO. — ORGAGNA. — ANDREA. — BALDUCCIO. — TOMMASO. — NINO. — DÉCADENCE DE L'ÉCOLE PISANE.

Pages.
Guglielmo. 147
Orgagna. — André de Pise. 148
Giovanni di Balduccio. 150
Tommaso. — Sculpture peinte. 151
Nino. — Madone à la Spina. 153

TROISIÈME PARTIE.

PEINTURE PISANE.

I. PREMIÈRES PEINTURES. — GIUNTA. — APOLLONIO. — MOSAIQUES.

Premières peintures. 157
Influence arabe. 158
Influence grecque. — Miniatures. 159
Madonna di sotto gli organi. 162
Giunta. 163
Apollonio 165
Cimabue. 166
Jacopo da Torrita. 167
Vicino Pisano. 168
Verreries. 169

II. RENAISSANCE. — CAMPO-SANTO. — GIOTTO. — ORGAGNA. BENOZZO-GOZZOLI.

Giotto. 171
Buffalmacco 175
Pietro di Puccio da Orvieto. — Simone Memmi. 176
Antonio Veneziano. 177
Andrea Orgagna. 179
Bernardo Orgagna. 184
Benozzo-Gozzoli. 185

FIN DE LA TABLE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MAG
173,242

Digitized by Google

Digitized by Google

LEGATORIA DI LIBRI
DI
AUGUSTO VULPARI